

العدد الخمسون بعد المائة

عنوان

مجلة ثقافية شهرية



أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية



عقبات

الاشقة الخارجية والداخلية

بريشة الفنان رهاثيلو



56

الماء، موشوعا
للنن



42

السرع الفريسي
والعودة إلى الأموك



24

نهي ذكرى نريد الأطرش
وننة مع الذكرى...
نهة مع الفن



الكورجنتينيك

دينب



4

في بنية الرواية -
الراعي وأنتم المؤلف

المحتويات

١	الافتتاحية	٣٣	مجرد سؤال "مواقي ومالط"	٣٣	ليلى الأطرش
٢	المهوس	٣٤	النص .. الوحش والإنتاج القومي	٣٤	د. حسن الحوان
٤	البراري واللغة المؤلف	٣٨	حمى القول في ليلة الحنة	٣٨	الحبيب الصالح
١٠	القصة المغربية المعاصرة	٤١	تقوس "صافرة العشق"	٤١	مفلح العدوان
١٤	الحكي الذاتي وتحولات الجنس	٤٢	المرح القوي	٤٢	حسن يوسف
١٩	روايات تاريخ جديد والقرأة جديدة	٤٦	الخطاب الفلسفي الجديد في الغرب	٤٦	عبدالحق ميمزالي
٢٠	معمل امتداد ابن علي بطل	٥٥	أضائة "جيل البشرى"	٥٥	د. رلك عيس
٢٦	في ذكرى فريد الأطرش	٥٦	القاء موضوعاً للفن	٥٦	أحمدية الصوفي
٣٠	رواية باب الحيرة	٦٢	القناع الإفريقي	٦٢	غازي النعيم

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلنالكس ٤٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥-٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com
رقم الايماج لدى الكتبة الوطنية
(٥٢٢/٢٠٠٢/٨٢٢)

التصميم / الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

نرسل المخطوعات مرفقة بالصورة والأفلام عبر الايميل
مرفقة أن لا تكون للغة قد نظرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه (رسل) مادة سوف نضرمها.
لا نعد النصوص لأصحبها سواء نظرت أو لم تنشر

86

فيلم (ملقى بعيداً)
لنورم هانكي



62

التنازع الإغريقي...
إبلاوات رمزية
ذات أبعاد متعددة

- | | | |
|----|--------------------------------|------------------|
| ٧١ | استدراكات "ملقى سولافيا" | أسعد ناصر |
| ٧٢ | ظلال بلا أجساد | مصطفى بلعشري |
| ٧٦ | مساحة للتأمل "شيكافلو المصرية" | نادر ريتشي |
| ٧٦ | في البدء كان النهر | طارق الكبيسي |
| ٨٠ | رحيل شاعر | عيسى الشيخ حسن |
| ٨٢ | بينى وبينك عهد ما جاورتي | أحمد الخطيب |
| ٨٤ | يطل الخوف | محجوب العجاري |
| ٨٦ | فيلم الشهر "ملقى بعيداً" | ابراهيم نصر الله |
| ٩٢ | اصدارات | د. أحمد التعميمي |
| ٩٦ | الأخيرة "الركز والهامش" | غلاي النخبة |

الذي يُحتمن رواية تلك الحوادث، وترتيبها، وتفسيرها، كما لو أنه أحد شهودها بلا ريب.

فمن المؤكد، والحال هذه، أن المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان، ولديه معرفة بالبيئة، والمكان، والعادات، والتقاليد، وأنماط حياة السكان، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان. وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقص، وإذا لم يلق القارئ بما يُروى له، ويُسرَد عليه، ظل ذلك كله مقفلا، غير حقيقي، وزائفا، غير واقعي، ولما دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه، وهو لجوء الكاتب أحيانا لتتويج الراوي، وتعمد من يسردون الحوادث، في الرواية الواحدة، فلو أن المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدى الرواية والمؤلف واحد. وقد أشرنا في موضع سابق إلى أن الرواية تقص علينا قصة متخيلة، لكن حرص المؤلف فيها على إقناعنا بصحة ما يروي، ويقص، حرص شديد بين وواضح (٢). وقد تميز الكتاب المحدثون عن سيقومهم بالاعتماد على الراوي، لتأكيد تفويضهم عن الرواية، وتجنب التدخل المباشر. وقد أثر عن كونراد ابتكاره شخصية مارلو، وهو اسم بشار قديم ظهر في المصور الوسطى، ليؤوب عنه، ويتحدث للقراء بدلا منه، ويفضي إليهم بأسرار (٣).

لذا لا بد من أخذ هذا الركن من أركان العمل الروائي بالحسبان، أعني الراوي الذي يفضل بعضهم تسميته مساردا story teller، ويطلق عليه بعضهم وصف الكاتب الضمني implied author (٤).

الراوي المشارك،

إذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية زجاج الوقت لهديفة حسين^١ الحكاية بدأت في وضع النهار. وتحت أشعة شمس دافئة أواخر نيسان، بدأها رجل دخل حياتي في اللحظة الخطأ من العمر (٥). - عرضنا أن الراوي - السارد هو أحد أشخاص القصة. وكأنه

في بنية الرواية الراوي وأقنعة المؤلف

د. إبراهيم خليل

فنرما يستقبل السارد نصاً روائياً يجد نفسه، وجهاً لوجه، أمام ثلاثة أشخاص، هم: المؤلف

author والسارد أو الراوي narrator والقارئ reader. والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة، وموجزة، خالية من التعقيد، هو، الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف، وتصويراته

الخاصة - وهو - أي المؤلف - هو الذي يختار له موقعا يقزبه من الحوادث، والشخصوس، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان، والمكان.

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية. بيد أن هذا غير صحيح، إذ لو كانت الرواية تنور حول قصة تاريخية، - مثلا - واقتضينا أن من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، أو في الأندلس أيام ملوك الموحدين، لوجب أن يكون المؤلف شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي. وبما أننا نعرف عنه معاصرتنا، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي

الدكتور محمد حسين هيكال

زينب



للتلقي أربعة أشخاص، لا ثلاثة، هم: المؤلف، الراوي الأول، الراوي الثانوي من الداخل، القارئ.

فالراوي الأول يتحول إلى مروي له، وهذه التحولات كثيرة الشيوع في الرواية، ففي زيجاج الوقت التي ذكرت سابقاً، تتحول حسبية من ساردة في بعض الفصول إلى مروي لها في الفصول التي تتسلم فيه حزام ابنة أخيها إدارة اللعبة السردية (١٣). وفي رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول يتحول الرواي وهو (عربي) إلى مروي عنه (١٤). وفي رواية ليلتان وظل أسمراته للكاتبة ليلي الأطرش تتحول كل من منى وآمال إلي ساردة حيناً، وحيناً آخر إلى مروي عنها، وفقاً لتقابول الأختين على إدارة الفعل السردية (١٥). وهذا شيء يشيع بصورة واسعة في الروايات المعاصرة باسم روايات وجهات النظر، التي تعدد فيها الأصوات (١٦)، ويتناول الشخصيات على سرد الحكاية الواحدة مراراً. مثلما نجد الأمر واضحاً في رواية رياضية الاسكتندية «لأرسكين كالدويل»، ورواية ميرامار «تجيب محفوظ»، والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا، وخمسة أصوات «لغالب طلمعة فرمان، والحرب في بر مصر» ليويس القعيد، وغيرها كثير..

الراوي العليم:

والراوي العليم هو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوصف على الأبعاد الداخلية، والخارجية، للأشخاص. فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن نقف في طريقه سقوطاً، أو حواجزنا. كان الأجدر بقلب الكاتب الضماني من الراوي المشارك.

وبعد هذا الراوي، الذي هو قارئ من أقدمة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعاً، وأقدمها، لا سيما الروايات المبكرة. والراوي العليم نوعان:

١- الراوي العليم المحايد:

وهو مجرد سارد للحوادث، يرويه وقد بقيت عليها بعض الضوء مفسراً دون تدخل مباشر منه، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث، والأشخاص، والمكان، وتبني ما يجري، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل، تلتقط صوراً للمشاهد من زاوية معينة،



نرى في الاقتباس استخدام الكاتب الثاء في دخلت، وإلهاء في مثلي. أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره. وعندما يعلق على عدد الحضور يقول: ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً يفعلونه.. فهذا القول ما هو إلا تفسير لدوافع الشخصيات واستخدامه كلمة ربما تحزّر من أن هذا التفسير قد لا يكون صحيحاً مئة بالمئة. وهو تحزّر يكشف في الواقع عن حقيقة أساسية يقوم عليها هذا النوع من الكتابة الروائية. يقول أمين معلوف في روايته موانئ المشرق: على لسان الراوي: «هذه الرواية ليست ملكاً لي، فهي تسرد حياة رجل آخر بكلماته، قمت - فقط - بترتيبها عندما بدت لي أنها تقتدر للتسلسل المنطقي.. هل كذب على؟ أجهل ذلك؛ لحيته صدفه في باريس في إحدى عرايات المترو في حزيران ١٩٧٦ ولم يتطلب الأمر غير ثوان معدودة لأتعرف إلى هويته (١١)». فتسأل الراوي الأول عن الثاني هل كذب عليّ، وجوابه المختضب: أجهل ذلك، يتم على أن الراوي المشارك قد لا تكون الثقة به تامة. الراوي هنا على مساس بالبطل، لكن البطل، وهو الرجل الذي ألقاه الراوي بباريس، سرعان ما يتحول إلى سارد ثانوي، وتكاد تنسى في آثاء هراعتنا أدرواية السارد الأول، بدءاً من قوله: «بدأت حياتي منذ نصف قرن قبل ولادتي في غرفة لم أزرها قط على ضفاف اليفسور (١٢)». فمن هذه الفقرة يبدأ الراوي الثانوي سرد حكايته، وهنا - في الواقع -

باستخدامه كلمة حياتي يعلن حضوره المطلق، مؤكداً أنه لا يكتفي بسرد الحوادث، وإنما هو أحد المتورطين فيها، وهذا الراوي - بصفت عادية باعتباره سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً، وهو أحد الأبطال، وهو السارد المُشَرَح dramatized narrator أي أنه راو له دوره في التشيلية، إذاً ساع التعبير (١٣).

أما مرتبة هذا النوع من الرواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائمه لهم، واكتسوا بنارها، وهو شديد الصلوق، أيضاً، بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتصارون في الحكاية (١٤). وهذا السارد يحمل - في الحقيقة - تبعات ما يروي.

فنحن عندما نقرأ رواية كتب بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماماً، فإن أقمنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف، وإذا شككنا ببعض ما ينكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخص، فإن تبعه هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف.

فهو سارد يسهم في التلميح والتوايح التي يضمها هي التي تكشف عن صفة موافقه، إن كان صادقاً فيما يقصه، أو غير صادق.

وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ، في غياب المؤلف، فيفتني الوسيط، ويغزو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة (١٥)، وتتسلق إلى حد التلاشي، خلافاً للرواية التي يعتمد فيها المؤلف استخدام راو من خارج الحوادث التي تتضمنها الحكاية.

ومن الناحية الفنية، يستخدم المؤلف ضائير تحيل إلى المتكلم، الذي هو الراوي المشار إليه (١٦). فإذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية بها طاهر: الحب في المنفى وجدنا ضمير المتكلم يلب على السارد: «حين دخلت قاعة الفندق، لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد... كانوا قد وضعوا متصددين متجاورين منصّوخها ثلاثة مقاعد... وصفاً في القاعة نحو ثلاثين مقعداً.. وإن لم يكن ثمة غير ستة أو سبعة من الصنفين جلسوا متناثرين.. ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه... ومن كنت تريد أن يأتي (١٧)»



العلم هو رآو يأتي القصص من خارجها، ويسهم في صياغة الحكاية على الرغم من أنه منفصل عنها، مؤدياً دور الوسيط بين الكاتب والقارئ، من جهة، والوسيط بين الشخص والقارئ من جهة أخرى. لذا يمثل الراوي العلم تجسيدا للمسافة بين القاص والحكاية، وتجسيدا لزواية النظر(٢٤).

ففي النوع الأول (المشارك) يقدم السارد رؤية ذاتية للحوادث فيما يقدم النوع الثاني رؤية موضوعية. وفي النوع الأول يقدم الراوي رؤية مصاحبة، هي حين يقدم الراوي من النوع الثاني رؤية بعيدة أي بعد وقوع الحوادث، فهي تمت في الماضي. وفي النوع الأول يقدم لنا الراوي سردا لا يتبع فيه السارد بالقتة التامة، هي حين أن السارد من النوع الثاني قدم لنا سردا يتمتع فيه بالقتة الكاملة، إذ يفترض أن يعرف عن الحوادث، والأشخاص، ما لا يعرفه غيره. لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بده القراءة.

الراوي العلم المشارك

وقد يصدف أن يكون الراوي علما، كعلي المعلم، من داخل الحكاية ومن خارجها في الوقت نفسه، مشاركاً وغير مشارك، بشرط أن يكون قربنا لأحد أشخاص الرواية، فكانه ضميره الذي يحاوه على الدوام، ويذكر بما فعله في الماضي، أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله. وفي هذا النوع من الرواة يتلهم الراوي بالتشخيصية، وتكون صلته بالمؤلف أكثر قربا، ولصوفا، حتى وكأنه يمبرعن صوته- أي صوت المؤلف - لا من صوت الشخصية التي يتلهم بها. نجد هذا واضحا في الاقتباس الآتي من كتاب منازل القلب: "في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة البيرة تاركاً مصنع العرق خلفها شرع جسدي بالتحرر منك، فهدوت كأننا خفيفاً، أثيراً، كأن اللحظة للتبسة تصوعك من مادة شفافة تشبه اللحم، حتى كأن المكان من حولك بدا لك حلماً، أو ما يشبه الحلم.(٢٥).

فالراوي يخاطب البطل، وفي الوقت ذاته، يدري لنا ما يجري، ويقع، ملقياً الضوء على الحدث الذي يشاهده، مفسّراً بعض ما يدور في خيال الشخصية السردية ومع أن منازل القلب كتاب في السيرة، إلا أن المؤلف

من صحة ما يروييه. والتأكد من أهداف الشخص، ففي رواية طريق الزمان(١٩) لشكري شمشاعة يكثر من التدخل مؤكداً صحة حدث، أو مؤكداً صحة تفسير، مقيماً علاقة مباشرة بالقارئ: "لم معي إلى بلد لا تشف ابتسامته عن سريره، ولا زخرف القول فيه يترجم عن حريته. ولا ما فيه من ترف ينم على رغبه، أو ما فيه من لوه يعبر عن أمته(٢٠)".

وفي موضع آخر يخاطب القارئ قائلاً: "تمال معي - ونحن في هذا العصر الذري... ثم تخيل هذا البلد... فهو ينشئ علاقة مباشرة مع المتلقي تنبئ علاقة الحكواتي بجمهوره.

وذلك نوع من التدخل المباشر. وقد يتكرر هذا التدخل بصورة لافتة مما يجعل صوت هذا السارد المنقح لما يروييه هو صوت المؤلف نفسه. يقول في أحد المواقف "نحن في سبيلنا إلى القصر الياخز الجميل نقبل عليه فترى كيف يطل الإنسان الفني على الإنسان الفقير(٢١)". ويكاد يكون هذا النوع من الراوي هو المهيمن على رواية زياد قاسم أبناء القلعة، ففي أكثر الفصل التي يتألف منها القسم الأول من الرواية، نجد الراوي يلجأ إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف إلى مسرح الحوادث، مثلما هي الحال عند كلامه على خالد الملا، البغدادي الذي شاعت الأقدار أن يترك بغداد. ويتخذ من عمان دار إقامة له، وفيها يتزوج من امرأة شامية، فتحب له ولداً ذكرها في العام الأول لزواجهما، هو مالك، صديق فخري شمس الدين(٢٢). فلول هذا التشجيع الذي عاد بنا فيه الراوي للنش في ماضي خالد الملا، لما عرفنا صلته بمالك الذي كنا قد استندنا حضوره كلما ذكر فخري.

وفي رواية المخطوط القرمزي لأنتونيو غالا الإسباني نجد الراوي العلم المنقح لما يروييه يخبرنا في مستهل روايته بعثوره على مخطوط قديم في حفرة أجريت لأحد المبانى القديمة في المغرب، وأنه - أي الراوي - لم يفعل شيئاً سوى تصفح المخطوط الذي كتب في ورق قرمزي اللون كذلك الذي كان يستخدم في المراسلات الرسمية لقصر الحمراء قبل سقوط غرناطة(٢٣).

والحق أن هذا النوع من الراوي

من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره، وهذا مثال جيد للراوي المحايد الذي يكفي برصد الحوادث: "الشارع الطويل، والزحام لا يخف... أمواج من البشر تتدفق إلى الشارع الضيق، وطول الأسبوع لا يراهم أحد... عند المتعطل الثاني يقع محل بركات. هما لم يبلغا بعد المتعطل الأول. يبدو وجهه عنتر مكفها وهو يزيح الناس من أمامه. وخلقهم مسد يسكوه القبار والعرق. الحذاء في قديم عنتر واسع على الرغم من قطعة الشماش التي حشراها في مقدمته(٢٧)".

يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده. وفي رواية النهايات "لمجد الرحمن منيف نجد السارد المحايد يقدم لنا أحد الشخصيات كالتالي: "في هذا المم الذي يلف الظلمة من كل جوانبه ويزداد يوماً بعد يوم كان عساف لا يهدأ، ولا يستريح، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب، حشراً معه عشرات الطيور، حتى يبدأ يندق الأبواب. كان يختار تلك الأبواب بناءية، ويفكر بذلك من قبل طويلاً، كما مع كل طلبة ينوي حتى قبل سقوط الطيور... أنت لأم صبري. وأنت لداود الأحمي. وأنت لمسيد الذي لا يتقن في هذه الدنيا سوى إرتاج البات(٢٨)". فبعد الرحمن منيف منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بنوايا الشخص عساف، ويطارز تفكيره. لكنه لم يتدخل تدخلًا مباشرًا في السرد، أو في تحليل الشخصية تحليلًا نوعياً. نحن إذًا أمام رآو يرصد عن كلب ما يروييه رسداً محايداً فكانه يعرف عسافاً، ويعرف ما يحول في خواطره، وما يعتزم فعله حتى قبل أن ينهج في قصص الطريدة. فكانه يلقى بنظره إلى العالم الداخلي، سابراً أغواره، لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان، أو بعد من زمان.

والراوي العلم المحايد يكثر من الحديث عن الأشخاص، لكنه لا يتحدث عن نفسه أبداً. فكانه موجود وغير موجود في الوقت ذاته. وما يروييه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضاً محو من أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتجاوز الأشخاص.

الراوي العلم المنقح

وهو الراوي الذي يحاول التحقق



ليال الأطلس

امراة للفصول الخمسة



فيه يتبع الأسلوب القصصي. وهذا القرن السارد يلتبس بما هو معروف باسم المونولوج monologue فالحامل يصني لصوت ضميره وهو يعاونه، ذاكرة ما مر به من حوادث، ملقى الضوء المنشر على بعضها، أو معلقاً على بعض المواقف، وهذا الأسلوب في استخدام السارد لجأت إليه الكاتبة ليلى الأطرش في روايتها امرأة للفصول الخمسة «كث غيبا يا إحسان.. خدعتك سنوات نعومة شمرها.. ظلت تلك النعومة تلهب كفيك وأنت تراهما في شمرها.. في ملمس الحرير.. وبخيلك يمزقه تغاييره في دلال يداعب وجهك.. وترتجف حين ترفع وجهها إليك» (٢٧)

ويتكرر هذا الأسلوب من أساليب السرد في روايات كثيرة، منها على سبيل المثال رواية أحلام مستغانمي ذاكرة جسد التي تقرب في طليعتها من الرواية التراسلية، لها هو ذا الراوي المشارك يخاطب البطلة في البروبا، مذكراً بما كان قد حدث، وكأنه راو كلي العلم، يذلل إلى المقام السرد من الخارج: ما الذي كان يزجيك في تلك اللحظة؟ أهو وجودها بينما في تلك اللحظة بحضورها الصامت الذي يذكر بك امرأة أخرى مرت في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة، والإغراء الاستفزازي لشفتيها، وعينيها المخفتين وراء خصمات شمرها الفوضوي؟ أكنت تقارنين؟ (٢٧)

فمن خلال هذا الخطاب أحللتها علماً بجاذبة مرت بها البطلة دون أن تدرك لنا في السابق، فالسارد، والمسرود له، متواطئان معاً في عملية التفكير، واستعادة الماضي.

وهذا السرد التراسلي يتم في الواقع دونما حاجة لكتابة الرسائل مثلما هي الحال في رواية لاجلو: علاقات خطيرة. ففي الحقيقة السريّة: أحمد القيسي نجد البطل يخاطب البطلة عن بُعد راوياً ما فعلته هو، وما فعله هو، أي أنه ينوب عنها في السرد فيما هو يحدث عن نفسه، متقللاً بين ضميري المخاطب والنتكس «تقولين أنت قبيد لي، وقتي كله، وأقول بعد ذهابك وأنت قبيد لي، الحب قبيدنا معاً ما دمنا نريد أن نكون قريبين، وميتعينين في أن. أنت الآن في طريقك الجوي إلى أبعد نقطة في القارة السمراء، إلى حيث

وجهة نظره. فالعمدة، الذي استعاد الأرض التي أمّتها النظام سنة ١٩٥٤، يروي الحكاية قائلاً: الأرض التي أخذوها منا سنة ٥٤ رجعت، الأمس من الصعب وصفه.. ولأن سعادتني بعودة الأرض ما بعدنا سعادة، فقد تمتدّت أن أموت ساعتها.. في اللحظة التي أبلغت فيها بصدر حكم القضاء العادل بعودة الأرض إلينا نظرت إلى الناحية القبلية.. لا بد وأن قلب الطوب الأحرار الموضوع تحت رأس والذي قد ذاب الآن» (٢٩)

وفي الفصل الموسوم بعنوان المتمدّد نجد الكاتب يبدأ السرد مجدداً من النقطة التي انتهى لديها العمدة، يقول: «صحت من نومي على بوق سيارة.. غصبت لأنني كنت أريد أن أعيش الحلم فترة أطول.. سمعت بوق السيارة مرة أخرى، استغربت، السيارات في بلدنا قليلة، وزياتي ليسوا من أصحاب السيارات، جاء أحد ابنائي، أخبرني بوجود ضيوف غريباء، خرجت فوجدت عمدة إحدى القرى القريبة من المركز في الشجرة، قلت لنفسني إن الأيام القادمة سترينا العجب» (٣٠)

وحين نخشع في قراءة الرواية نكتشف قيام المتمدّد بإعادة سرد الحكاية من أولها إلى أن يبدأ تنفيذ الخطة الرامية لإغواء ابن العمدة من زوجته الصغيرة من المتجندين، وفي موضع آخر يبدأ الخفير في سرد الحكاية مجدداً (٣١). وفي موضع لاحق يبدأ الصديق - صديق مصري ابن الخفير - برواية الحكاية. وفي الحكاية الجديدة تندمج الحكاية الرئيسة ابتداءً مما رواه العمدة، مروراً بما رواه الخفير، والمتمدّد، وحتى الصديق.

والضابط الذي كلفه هو الآخر، بإعادة جثة الشهيد مصري إلى قريته، يروي لنا من جانب ما رآه في الحكاية. وهذا الجانب يلقي الضوء على ما سبق سرد من وجهة نظره هو. وعندما يبدأ التحقيق معه ومع الآخرين.. يتسلم دفة القيادة المحقق الذي ظل القضية أول الأمر قضية سرقة، أو قضية تجهيز، أو اعتداء، أو قضية قتل، في أسوأ الأحوال، لكنه لم يكن يتخيل أن تكون قضية شهيد لا يعرف إن كان هو الذي استشهد، أم هو شخص آخر حسبما تقول الوثائق: «احضرو لي ضابط

جنوب أفريقيا والقانونيون يجتمعون من أطراف الأرض في مؤتمر تقوّلين أن نلن مانديلا سيفتتحه، وأغبطك على ذلك» (٢٨).

تعدد الرواية في الرواية الواحدة،

وقد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر. وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الحكاية. وتسمى هذه الرواية مثلما ذكرنا من قبل رواية وجهات النظر points of view. والأمثلة على هذا النوع من الرواية كثيرة، ومن أشهرها رواية مهرانار: لنجيب محفوظ التي يتناوب على سرد الحكاية فيها كل من عامر وجدي، وحسن علام، وومنصور باهي، وسرحان الميبري، ثم عامر وجدي مرة أخرى. ورواية السفينة: لجبرا إبراهيم جبرا. وفي هذا النوع من الرواية يتخذ الكاتب من اسم الشخصية - عادة - عنواناً للفصل الذي تضطلع فيه بدور السراوي. ففي رواية السفينة نجد الكاتب يتخذ من اسم صالح السلطان عنواناً، ومن اسم وديع صراف عنواناً، لسبب معروف، وهو أن وديع هو الذي يروي هذا الجزء الخاص من الحكاية من زاوية نظره هو، خلافاً للجزء الآخر الذي يرويهِ صالح السلطان من زاوية نظره هو.

وفي رواية يوسف القعيد الحرب في بر مصر (١٩٧٨) نجد العناوانات كلها بأسماء الأشخاص: العمدة، المتمدّد، الخفير، الصديق، الضابط، المحقق. ففي كل فصل من فصول الرواية يتحدث أحد هؤلاء سارداً الحكاية من



فأشأن أن يذكر انتشار وباء الجذام فيها، ولا يفوته أن يذكر عند دخوله القاهرة دخول العثمانيين، وهكذا نجد الراوي سلفها - إلى حد بعيد - بترتيب ما يرويه على وفق مجريات حياته هو (٢٨).

أما التوجه للقارئ بهدف التأثير فيه، واجتذابه، فكان على السواء أحد الأهداف النمطية باختراع الراوي الوهمي. فالمؤلف - أيا كان - ينبغي ألا يطل من بين المسطور مخاطبا القارئ مباشرة، فهذا يعد عيبا وماخذا على الروائي إذا كان. إذ ينبغي ألا يكون للمؤلف حضوره. وقد تبنى هذا الرأي طوير أحمد كتاب الرواية في القرن التاسع عشر، ومنذ ذلك الحين يعد رأيه هذا معيارا لجودة البناء الفني، ويمكن الكاتب الذي لا يباشر السلطة على شخصياته. وأما الراوي، فسواء أكان من الخارج أم من الداخل، يستطيع أن يتوجه للقارئ، بهدف استماتته، وإثارة التشويق لديه، ليستمر في القراءة. وقد عرفنا من هذا اللون في الروايات التاريخية الكثير، إذ يبدو الراوي فيها كما لو أنه يقدم للقارئ معلومات مفيدة عن تاريخه مشغلا فضوله ورغبته في المعرفة من حين لآخر.

ففي رواية شكرى شمشاعة في طريق الزمان التي سبق ذكرها نجد الراوي يخطب القارئ معلقا على ما قام به هشام بطل الحكاية حين اكتشف مذكرات عمه، قائلا: "أقبل ينظر في عقل عمه، المقبل، وإذا هو يقرأ الصفحات الآتية". (٣٩) ففي هذا ما يستثير فضول القارئ ليبرف حقيقة ما كتبه والد سلمى. وفي موقع ثان نجد الراوي يخطب القارئ قائلا: "وتعبر تترك سلمى الآن لنرى في رسائلها المقبلة من الجامعة لؤن عهدها الجديد". (٤٠) فكانت بهذه الإشارة يشوقنا لمعرفة حياتها الجديدة في مصر. وحين لحق بها هشام للقاهرة مخاطبا بالراوي مباشرة " ونحن الآن نقف بخطأ إذ يبلغ ذلك البلد حيث تدرس سلمى فيبرج لنأبى المأجور". (٤١)

وقد يلجأ السارد إلى تدوير القارئ بما سبق، ومن ذلك على سبيل المثال ما يتيه عليه نجيب محفوظ في بداية ونهايته من أن الشقيقتين حين زارت بيت أحمد بيك سررن جلسا على رأس باب الباب في الموقع الذي شغلته أمهما قبل

عقد العيد



أن نجد لهذا الراوي أمثلة كثيرة، سواء في الروايات التاريخية أو الواقعية كرواية زينب لأحمد حسين هيكل وروايات جرجي زيدان.

وأما النوع الثاني فهو غالبا الراوي المشارك أو الممصر، لأنه دائم التذكير بما سافه من الحوادث، أو بما يسوقه فيما بعد. ودائم النظر في تنظيم السرد ضمن دائرة تمكن القارئ من استيعاب الحوادث. فإن كانت الرواية تاريخية مثلا كان على الراوي أن يسبق الحوادث وفقا لما هو معروف من تاريخ الفترة، فقواعد السرد في هذه الحال تتغير وتختلف حسب موقع السارد من العصر، والمكان الذي يرخ له وتجري فيه الحوادث (٣٦). ويتضح هذا - على سبيل المثال - في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي، ففيها يدعي الراوي افتتاحهم بعضهم قصر الحمراء والعيت بمذكرات الصغير. وهو الآن في صدد القيام بإعادة ترتيبها لتتفق مع التسلسل التاريخي. يقول الراوي بعد أن عبر عن شكوكه في أن بعضهم تجسسون على المذكرات: "سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة". (٣٧)

وفي رواية أمين معلوف ليهون الإفريقي نجد الراوي يسرد حكاياته في ترتيب يتفق مع جولاته في المدن، ذاكرا بمد كل مدينة زارها أو أقام فيها السنة التي دخلها فيها، والمثال الذي اتفاهم، والحوادث الكبرى التي تخللت تلك المدة. ففي كتاب غرناطة لا يفوته أن يذكر عام العرض الذي عجل في سقوط الأندلس. ولا يفوته عند وصوله

القوات المسلحة. قدم لي القضية باختصار. (٣٧)

هنا نجد السارد، وهو المحقق، يعيد رواية الحكاية من وجهة نظره، التي لم تسمفه في إصدار حكم قضائي قاطع في المسألة.

الراوي والمؤلف:

لغة نوع من الرواية يتماهى فيه الراوي الوهمي بالمؤلف، وهي الرواية التي تقرب من السيرة الذاتية. ففيها يتحدث الكاتب عن نفسه لكن باستخدام راو وهمي مثلما نجد على سبيل المثال وليس الحصر في كتاب الأيام لطف حسين فهو يتخيل راويا يحكي قصته الآخر مستخدما ضمير الغائب بدلا من المتكلم: "ذاق الثين المرطب وشرب نقيعه، في أشاء الصنف، وذاق السموسة واستمتع بما تبعه من حرارة في الأجواف في أشاء الشتاء. وربما وقف عند بعض الباعة من السورين فذاق ألوانا من الطعام، منها الحار، ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها الملح، وكان يجد في ذوقه لذة لا تقدر، ولو قدمت إليه الآن لأشفق أن تحمل إليه علة أو تقري به الموت. (٣٢) فهو يتحدث عن نفسه وعما كان يجده في الطعام الذي تلوقه صغيرا. ومع ذلك يستخدم ضمير الغائب وهذا يؤكد أن الراوي الوهمي هو المؤلف نفسه. وقد حكاكه في هذه الطريقة إحسان عباس في كتابه غربة الراعي في الفصول الأولى حسب (٣٤).

وظائف الراوي:

لراوي في مطلق الأحوال وظائف عدة يمكن صمها فيما يأتي:

١. الوظيفة السردية فهو يروي حكاية.
٢. الوظيفة التنظيمية فهو يرتب الحوادث وفقا لتسلسل معين.
٣. وظيفة تأثيرية عن طريق التوجه للقارئ.
٤. وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي.
٥. الوظيفة الإيديولوجية (٣٥)

أما الوظيفة الأولى فهي التي اصطلح بها السارد منذ القديم، وتكاد كل قصة وكل حكاية تعتمد على راو وهمي يسرد ما فيها من حوادث. ففي القصص الشعبي اعتاد مستعملو تلك القصص أن يبدؤوا بعبارة قال الراوي... وروى... ويحكى أن... وفي الرواية نستطيع

عامين (٤٢)

جل هذه الأمثلة في الواقع ينبو فيها الراوي العليم omniscient narrator عن المؤلف، لا في سرد الحوادث وترتيبها حسب، ولا في التذكير بما مضى، ولا في سبر أغوار الشخص، وإنما في عقد صلة مباشرة ومستمرة بالقرّاء، مما دعا بعضهم تسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التواصلية.

أما التوثيق، فوظيفة سردية نجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب، والأزمات، والقصص التاريخي.

ففي رواية هاشم غرايبة (الشاهدين) نجده يذكر حوادث مثل تهريب السلاح إلى فلسطين، يقوم الراوي بدور المصحح الذي يريد أن يؤكد حدوث هذه الوقائع (٤٣). وهذا واضح أيضا في رواية الحق للحوادث

المكتورة في قصة التقعيد الحرب في بر مصر. فيعد أن أدلى الشهود بما قالوه وذكروه صار بإمكانه أن يقص الحكاية بدقة أكبر، مفردا بين الصحيح من الأخبار والزائف، وأثر الراوي الموثق في الروايات التاريخية أكثر وضوحا، لأنه يعالج من خلال وثائق الوهمية إقناع القارئ بأنه لم يتجاوز الحقيقة فيما ذكره ورواه.

والوظيفة الإيديولوجية نجدها غالبا في الروايات السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية. ففي أيام الحب والموت لرشاد أبو شاوور يتبنى الراوي موقفا متحيزا ضد هاجم العواونة، والمخاتير، والإنجليز، ومن يتعاون معهم من الملاك، والإقطاعيين. وتقصص تاولياته لما يرويه عن طيبة قلب الشاويش حسين، وما يرويه عن الطفل محمود، ينقص عن إيمانه باستمرار المقاومة من خلال الجيل الناشئ (٤٤). والوظيفة

التعليمية نجد مثلا واضحا لها في رواية مذكرات دجاجة لإسحق موسى الحسيني، ففيها ينبو الراوي عن المؤلف أن يقتل خلاص من يدروس، مما يحدث، كالتنبية على أن الإنسان يستخدم عقله فيما لا نفع فيه ولا فائدة (٤٥).

وهذه الوظائف - باستثناء الأولى - تختلف من رواية لأخرى. فالوظيفة السردية وظيفة أساسية للراوي، لا تكتمل الرواية إلا بوجوده. أما الوظائف الأخرى فقد توجد بقدر أو بأخرى قد لا تكون موجودة في هذه الرواية أو تلك، وتوافر هذه الوظائف لا يعني بأي حال انفصالها عن النواصر الأخرى التي تتألف منها التصنيع السردي: فطبيعتها ليست مستقلة عن طبيعة الحكاية استقلال الكلام عن اللغة (٤٦).

نقد وبحث في اللغة والأدب

الروائي

١. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، للجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط١، ١٩٨٨، ص ٣٨
٢. إبراهيم خليل، قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية، مجلة عمان، ١٩٩٠، شتيرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧
٣. سطر في ذلك الرواية الإنجليزية في القرن العشرين، ترجمة إبراهيم خليل، مجلة أعلام، بغداد، ص ٢٢، ٢٣، آذار (مارس) ١٩٨٨، ١٠٧، وهاين ب. A Reader Guide to Great Twentieth Century English Novels, Thomas Hudson, London ١٩٧٢، ص ٤١-٤٢
٤. Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press ١٩٧٢، ١٠th ed. of Chicago Press ١٤٧ p.
٥. هدية حسين، زجاج الوقت، نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص ٨
٦. Booth, Wayne, Ibid, p.١٤٦
٧. لولوك بيرسي، مقدمة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ميدلاوي للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٦٠
٨. جبرار جليل، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد المختصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط١، بلا تاريخ، ص ١٨٢
٩. لطيف زيتوني، مجسم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط١، ص ٢٠٠، ٢٠١. وانظر ديان هاين، فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٨، ص ٢١
١٠. بهاء طاهر، الحب في الغنى، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣
١١. أمين معلوف، بوابات الشرق، ترجمة نولة بضمون، دار الفارابي، بيروت، ط١، الجزائر ٢٠٠١، ص ٧
١٢. السابق، ص ٢١
١٣. إبراهيم خليل، في الرواية التسمية العربية، وزه الأرونية للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٠٠، وانظر ص ١٠٩-١١٠
١٤. تيسير سويل، الأصوات الكأظمة، جمع وتحقيق سليمان الأزرق، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٧. وانظر عبد الله إبراهيم، بهاء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، أكلر، عمان، ط١، ١٢٥ تموز ١٩٩٩، ص ٤٥
١٥. إبراهيم خليل، القصة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤١
١٦. وانظر « الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرم للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص ٩٩-١٠٧
١٧. محمد تيسير، التيارات، وجهات النظر في رواية تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ٧٤
١٨. محمد البساطي، بيروت وراء الأبواب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٤
١٩. عبد الرحمن منيب، الهلاليات، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٤٠
٢٠. صدرت في عمان سنة ١٩٥٧ عن دار النشر والتعهدات، تنظر القصة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص ١٥٩-١٨٠
٢١. شمشاعة، السابق، ص ٧

٢٢. زياد فاسم، أبناء القلعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ٩٠-٩٢
٢٣. أنطونيو غالا، المخطوط القرمزي، ترجمة رفعت عطلة، ورد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٨. وانظر إبراهيم خليل، خلال وأصداء انتمائية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١٩
٢٤. جبرار جليل، السابق، ص ١٨٢
٢٥. طارق راوي، منازل القلب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ١١
٢٦. ليلى الأطرش، أمراة للتمويل الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ٩. وانظر « الرواية في الأردن في ربع قرن، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٧-١٠٩
٢٧. أحلام مستغانمي، ذكركم جسد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١١٧
٢٨. محمد القمسي، الحقيقة السريّة، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٧٢
٢٩. يوسف القعيد، العرب في بر مصر، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٧
٣٠. السابق، ص ٣٠
٣١. السابق، ص ٥٢
٣٢. السابق، ص ١٢٥
٣٣. طه حسين، الأيام، دار الملائكة مصر، ط١، ١٩٧٩، ص ١٢
٣٤. إحسان عباس، غربة الزمان، مرجع سابق، ص ٥٤
٣٥. السابق نفسه، ص ١٢
٣٦. السابق، ص ٢٧
٣٧. لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص ٩٦-٩٧
٣٨. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص ٢٥٢
٣٩. أنطونيو غالا، المخطوط القرمزي، مرجع سابق، ص ٢٤٦
٤٠. إبراهيم خليل، خلال وأصداء انتمائية، مرجع سابق، ص ١٣٣-١٣٩
٤١. شكوي شمشاعة، في طريق الزمان، مرجع سابق، ص ٥٤
٤٢. السابق نفسه، ص ١٢
٤٣. السابق، ص ٢٧
٤٤. تيسير سويل، بداية ونهاية، مرجع سابق، ص ١٨٤
٤٥. أنظر ما كتبه عن الرواية في الرأي الثقافي، ع ١٢٢٤٧ الثاني من نيسان، أبريل، ص ٢٠، ٢١
٤٦. رشاد أبو شاوور، أيام الحب والموت، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص ٢٢
٤٧. أنظر إبراهيم خليل، القصة الراوي، مصدر سابق، ص ١٤٧
٤٨. زيتوني، مرجع سابق، ص ٩٧. والمزيد من النظر: بعني العميد، الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦. وعبد الرحيم الكندي، الراوي والنص، التصنيع، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦



هم عليه أكثر حوماً، وعليه أشد روعاً. وهو المدح والهجاء والتسيب والمراثي والوصف والتشبيه (٧).

أما عند البعض، فالشعر برمته نوعان: مدح وهجاء، لأن الرثاء والفخر والتعظيم ما هي -بحد التأمل- إلا ظلال أو صفات للمدح، كما أن ما ضادها من تسميات ومعان وأوصاف فمرجعها ومرتكبها إلى الهجاء. وبناء عليه، يضعي المدح والهجاء نوعين رئيسيين يشملان باقي التفرعات التي وردت لدى قدامة والرماني وابن رشيق وابن خلدون، وغيرهم.

على أن مفهوم الفرض ينهض على دعائمين معنويتين:

أ- المعاني المميزة لكل غرض (المناسبة).

ب- تأليف المعاني.

والقول بالتوقع غير القول بالجنس. فالفرض منبثق من كنهنة الشعر العربي، وإلى مصادره وأسنه يرتد، بينما يتجسس الجنس أو يتجسس من الشعرية اليونانية والرومانية للتلازم والامتداد، ومن النظرية الأفلاطونية الأرسطية دائمة الصوت. وكل تلبس أو محاولة إيدال بينهما، ضمنية للوقت، واعتساف على وقائع شعرية دأمة لها خاصياتها وهوياتها وكيوناتها المتغيرة.

غير أننا نرى أن حازماً القرطاجني هو من أضفى على مفهوم الفرض، قيمة مضافة وأجنداً! لافتاً من منطلق رفضه تقسيم قدامة للشعر إلى مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه، مستقياً بفكرته المضنية عن التخييل من حيث كونه جوهر التعبير الشعري، متأثراً بلابن سينا ومتخطياً له في ذات الوقت. ذلك أن المعتبر -في رأي حازم- هو التخييل عياراً للشعر وعلى الشعر. فحيث يكون التخييل، يكون الشعر في أي معنى اتفق ذلك. وحيث لا يكون التخييل، لا يكون الشعر سواء أكان الفرض مألوفاً والمعنى عاماً أو جمهورياً كما يسميه أم لا. وهذه المعاني قد تهب في النفوس اللذة أو الألم، أو ما تجتمع فيه اللذة والألم.

وبهذا فهي تنقسم إلى مفرحة وشاحية. ومثال المعاني الشاحية: الذكريات الجميلة التي يلفت المرء ويتذكرها. ويتالم لتضييها وانصرامها. أما كيميائية التوفيق بين المعاني والأغراض في

التقصيدة المغربية المعاصرة وقضايا الفرض الشعري

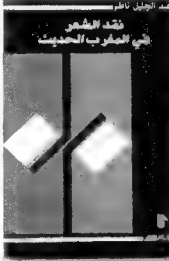
محمد بودويك

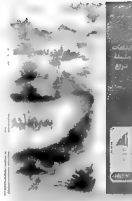
(الفرض) هي اللسان هو الهدف الذي ينصب هيرمي فيه. وغرضه كذا، أي، حاجته وقيته، وهفت غرضك أي قصدك. أما من جهة الشعر، فقد مثل مفهوم "الفرض" بالإضافة إلى مفهوم: "البيت الشعري" مقوماً نقدياً في دراسات وأبحاث النقاد القدامى. إذ يصبح الفرض، من زاوية نظرهم، كالبيت معياراً ومقياساً لقراءة القصائد وتقويمها، ومعرفة جودتها ورداتها، والحكم عليها، وتصنيفها.

حيث (يجب) كما جاء في "دلائل الإصغاء" على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب هي اجتلابها، والحدق في تأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أضراراً أول، هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات النفوس لتكون تلك الأسور مما يناسبها، ويبسطها أو ينفأها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمناظرة في الأمر من وجهين (١).

كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدد، ولم يمكن أن يؤتى على تحديد جميع ذلك، رأيت أن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وما

ويرى قدامة بن جعفر -وهو يسلك الفرض في باب المعاني الدال عليها الشعر أن: جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للفرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب، وما





المعري والتقليد

عملية الإبداع الشعري، فلا تسلسل القياد، وتصيب طول اليد إلا للشاعر الجيد في نظره.

ثم هناك ثلاث مصطلحات عند حازم ينبغي أن نميز بينها:

أولها، جهات الشعر وثانيها أغراض الشعر وثالثها القول الشعري وهو يعني بجهات الشعر موضوعات الأشياء التي

يعمد الشاعر إلى وضعها ومعاكاتها، ويدير معاني شعره عليها من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عددا من المعاني المتشعبة بها. أما أغراض الشعر فيقصد بها الغايات المعنوية أو الهياكل النفسية تلك التي يروم الشاعر تحقيقها والعبارة عنها بالمعاني المتشعبة إلى جهات الشعر كالمدح والهجاء وغيرها (٣).

وأما القول الشعري فهو العبارة عن صياغة المعاني المتشعبة بجهات الشعر، والتي يتوصل بها لتحقيق أغراض الشعر (٤).

ينبثق من هذه النكت، نكت حازم وغيره، الأهمية البالغة التي احتلها مفهوم الغرض الشعري المعري في كتابات النقاد الفوريين والبالغيين القدامى. إذ -كما سبق- شكل مهمة دلالية وجمالية تفاضل الشعراء في مراتبها، ووفق عيارها حتى صيغ منها أهل التفضيل، ووضع لها الميزان والصولجان. فهذا أمجد بيت قائته العرب، وهذا أهجى بيت، وذلك أفضر بيت، وأتسب بيت... إلخ. وقد استمرت المهيمنة الأستيمية طاغية إلى العقود الأخيرة من القرن الثالث. بل هناك من القاد من يرى أن الغرض الشعري لا يزال قائما في أعطاف وطواحي مدونة الشعر المعري الحديث والمعاصر وثاوي في خلطة المعنى الشعري، وإن تغفى وتغنى وراء برقع يكاد يغمز بوجوده وسفوره.

بيد أننا نذهب إلى أن الخطاب الشعري هو الغرض الشعري الأكبر الحقيقي بالقرأة والمقاربة والتفكيك، لا الغرض القاموسي أو الشعري الموطوء والمقد كما وصلنا. وسنعود إلى تفصيل الكلام بخصوص المسألة أن ننفض اليد من التعريف المحدث والمعاصر

والشروط الثقافية والحضارية تحققت بهذا المقدار أو ذلك على مستوى المكتوب والمعيش. هل يكفي أن نقول بأن الجواب يكمن في التقليدية، وترجيح الصدق؟ وأن المشرق ظل -إلى هذا حد قريب- المثل والقلبة والمحتذى أم في شرائط التلقي ضمن ظرفية زمانية موسومة بالتخلف والتأخر، ظرفية صراع مرير من أجل الإبقاء على الهوية، وثالثا على اللغة العربية بوصفها

رابضا بها وسم بالمقدسات، وفي الأس منها التنزيل الكريم، والشعر العربي، والسلف الصالح؟

ثم لا ينبغي أن ننسى أن جماليات الشفوي تقتضي الاحتجاج بالأغراض استدعافا للقاء والصنوبر والتصديبة والجذبة عند نهاية كل بيت. ومع ذلك، نعتبر أن النموذج الشعري التقليدي مغربيا كما رسخه علال الفاسي ومحمد مختار الموسوي، ومحمد بن إبراهيم والحوي، مسمى إلى تجديد محسوب مآثاه الدلعان عن عربية حديثة-وتطعيم الفتاة، ومقاومة الاستعمار، وتعميد الرموز الغربية والمعربية. ومن ثمة، فإن التقليدي، فيما يقول عبد الجليل ناطم هي: تحقيق لهوية جماعية وعت نفسها بسبب الاصطدام بالآخر في إطار ديني أو قومي أو وطني. وربما تطابق كل ذلك وانصهر في بوتقة رد فعل وحديري لمحاولة فرض الذات الجماعية، وتحقيق هذه الهوية كان أيضا تحقيقا للشخصية الشعرية.

ويضيف قسطلان: إن التحولات الشعرية في التقليدية المبررية، تأخذ معناها في سياق المناخ الثقافي-السياسي الذي جعل من الاعتصام بالشخصية الجماعية والاحتفال بالمصانعة الخطابية، والاتكاء على الذكورية في الإبداع، مقومات للتأسيس الشعري (٦).

وعن المرحلة اللاحقة للتقليدية أي الرومانسية، يقول محمد بنيس ما يلي: "مثل أصعب الرومانسية النزوع إلى تحرير القصيدة من نموذجها التقليدي في العروض والمخفيل معاً" (٧).

لقد انتقل التعبير من الأنا الجمعي المتضخم إلى الأنا الفردي المولغ في

للأغراضية المتدرجة والمتحركة والمتحولة والمتينة في القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة.

في تعريف غربي لمفهوم الغرض أو التفرير، يقول براون ويول عن "التيمة" بأنها: تقطة بداية قول ما. ولما كان الخطاب ينظم على شكل متتاليات من الجمل مترتبة لها بداية ونهاية، فإن هذا التنظيم يعني الخطبة، سيتحكم في تأويل الخطاب بناء على أن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، ويضيف محمد خطابي موضعا: "وفي اعتقادنا أن مفهومي التفرير والبناء متعلقان بالإرشاد الوافي بين ما يدور في الخطاب وأجزائه، وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته. وإن شأنا التوضيح قلنا: إن في الخطاب مركز جذب يؤسسه منطق، وتحوم حوله بقية أجزائه، وينبغي أن نميز بين التفرير كواقع، وبين التفرير كإجراء خطابي يطور وينمى به عنصر معين في الخطاب. ثم هناك إجراء آخر يتحكم في تفرير الخطاب وهو العنوان. ولكن براون ويول، على خلاف كثير من الباحثين، لا يمتدح العنوان موضوعا للخطاب، وإنما هو أحد التغيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفة العنوان هي أنه وسيلة خاصة قوية للتفرير (٥)".

وغير خاف أن العنونة التي هي قوام التفرير من بعض وجوه، ظهرت في مرحلة متأخرة. ويمكن المجازة بالقول إنها ظهرت وتبنت الواجهة مع الحركة الرومانسية.

والسؤال الذي يطرح هو: لماذا استمرت الأغراض بمعناها التقليدي حية مغلقة في المتن الشعري المغربي-إسوة بالمعري - الحديث؟ علما أن مجموعة من الإمكانيات الإستمولوجية،



لسانيات النص



الشعر بالعربية، مجرى ما، فاعلم، ومنح مختلفا لا يكف عن متابعة أسرار التسمية الجديدة لعالم يتبدل باستمرار. نذكر من الجيولن تمثيلها: المرفغي-المجاطي-الكتوني-الملياني-راجع-منطلعة-بنيس-الأشعري-ليدوي-أخريف-زريقة، رشيد المومني...

وأخريين. وستلحق أسماء بهذه الثلاثة المضيئة، وتلتقي في مهب

القصيدة، وغواية النص كسك خطابي مهتم باللغة والمخال والرويا والإيقاع، وتكتيف الدوال ضمن كيانات لا متماثلات، تدور على معنى الفنى المستكن في الأنا المتكسرة، والمناحة، والمرثاة كإبدال موضوعاتي بمفهومها الغربي لا العربي. نذكر تمثيلا: وهاء الممراني-محمد بودويك-ثريا ماجدولين-حسن نجمي-محمد الشكري-عبد السلام المساوي-مبارك وساطة-صلاح بوسريف-أدريس عيسى... وصولا إلى محمود عبد الفنى وحسن الوزاني وهندان ياسين وبينيل مناصر، ووداد بنومس-وجلال الحكامري، ومحمد بشكار وأدريس علوش، وآخرين.

فيما كان الشعر المغربي الحديث -في فترة ما- يهتج حادا ومباشرا إلى غرضه، من خلال نبرة عامة جماعية تدرج ضمن التوجه والتضج على أندلس تضيق كل يوم، فإن أهم مظهر من مظاهر الحدافة الشعرية- راسها: هو: "أن القصيدة في الكثير من نماذجها المكتملة-نعنا من الإبدال الجمالي والمعرفي التمثل لسانينا وتسعينيا والآن- التي يعتبرها البعض سيدة الإبدالات الشعرية- لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة، وإنما تستدرجه إلى محرفها القاتم مساطلة عليه فعلا إبداعيا شديد الرفافة، وبذلك يتحدر هذا الموضوع من حدوده الحرفية والشارجية، ليصبح -أخيرا- واقعة نصية تضفي على الواقع المكان خارج النص سعرا وضاعة، لم يكن يمتلكها في الأساس، أي أن الواقع الخارجي قد يستعير من الواقعية الشعرية ما يجعله أكثر حضورا وملموسة. إضافة إلى ذلك، فإن القصيدة، في القصيدة الحديثة، ينقلت بقوة الرمز وشمولية الرؤيا، من

الفخر، إذ ليس في الإنسان ما يفخر به سوى إقراره بضعفه وجهله (أ).

ونحن نتساءل مع الصديق الباحث رشيد يحيوي قائلين: "هل نقول بأن أغراضية الشعر انتهت بانتها هذه المرحلة؟ ما انتهى هو ابستمولوجية الأغراضية القديمة المعدلة حديثا باستبدال ذكرنا بعضها، ما تلا ذلك تمثله أغراضية أقل انسجاما من سابقتها إن لم نقل إنها مبعثرة تخضع في غالب الأحيان لاقطاعات تطلها بمجالات موضوعاتية ومذهبية وشكلية، وتكتسب في أحيان أخرى بالمقاصد والأهداف المتوخاة من الأدب: (الشعر الذاتي، الشعر الوجداني، الشعر الكلاسيكي، الشعر السياسي، الشعر الملثني، شعر الأشياء الصغرى...) ولعل في مقدمة الأغراض الشعرية القديمة التي لم ينقطع عنها الشعر المعاصر، وإن غير أحيانا وانقطع أحيانا أخرى، عن لغتها ومحتواها، أغراض الغزل والنسيب والوصف والرهاء (٩).

إن الخروج عن سياق الأغراض الموروثة، استدعته مجموعة من التحولات استدعاهما من جهتها، وعي جمالي متطور تمثل في المعجم الشعري، واللغة الدلالية، وبناء الدوال والإيقاع العام بمعناه الميشونيك (نسبة إلى الشاعر واللساني الفرنسي هنري ميشونيك)، وحضور الذات الكاتبة في خطابها. وقد تظهر ذلك منذ المستينيات من القرن الماضي: لحظة ظهر الشعر المغربي فيها معنيا بقضايا اللغة الشعرية، وما يتصل بوعي الشاعر في زمنه الذي لا يشبه الزمن القديم. إنها لحظة بروز قصيدة معاصرة مهووسة بجماليات معارضة كما يقول محمد بنيس (١٠).

وابتداء من السبعينيات، سيعبر



الذاتية من طريق اتخاذ الطبيعة ملجأ وسلاذا دروا للواقع المعاصر، في معية الحديث إلى التوازن النفسي، والانسجام الجواني، وطال هذا الانزياح التعبيري والأسلوبي والروياوي بنية القصيدة بحيث شكل أحد إبداعاتها.. واعتبر العنوان سائما إلى المعنى السائل في القصيدة عوضا عن الفرض أو الأغراضية.

هكذا سيختفي التواء الأغراض في المرحلة إياها مفسحا المجال لسلطة الخيال، وتقيم الحب والجمال والحرية، واغتراب الشاعر، وهي قيم كونية - إنسانية، وموضوعات كبرى يدور حولها الشعر دائما.

والظاهر أن (تحولا معرفيا أساسيا) ميز الأغراضية العربية الحديثة بما فيها المغربية -من تطوراتها القديمة. اندرجت القديمة في وضعية معرفية باثرت مثا بوصفه معتجا للندجة. أما الحديثة، فاندرجت في وضعية معرفية مغايرة باثرت متتها بوصفه معتجا لغز الابدائ. سيادة مقصدية فرز البدائل حديثا، حدثت تحت تأثير المستجدات الثقافية والحضارية، وما رآه العرب لازما لنهضهم، ومواكبتهم وهي الأمور الأخرى. وقد اقترن هذه المقصدية مفهوم للأدب وضمنه الشعر، يكرس الوظيفة الاجتماعية الإصلاحي، ويعدو لأدب ملتزم بالمعنى الشمولي في مقابل تهميش الفردية النخبوية الضيقة للشعر، وبخاصة ما كانت فيه هذه الفردية فردية المخاطب (المسود خاصا)، ولهست فردية الذات الكاتبة. لذلك كان في مقدمة الأغراض التي رآوها غير مناسبة لهذا المفهوم الجديد، أغراض مثل المدح. وقد مثلت هذه المراجعة أحد أهداف الاتجاهات الشعرية الجديدة آنذاك في تحرير القول الشعري (أغراضها من استبعاد النجز الشعري القديم، يقول جبران خليل جبران: تكلم من أغراض الشعر الرثاء والمدح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكرر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مدح من يستوجب الاستهزاء، ويتأسف من تهنته من يستعصي الشفقة، ويترفع عن هجو من يستطيع الإغراض عنه، ويستكف من



قيوده الزمانية والمكانية. وبذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفا محضاً أو محاكاة مجردة، بل بقدر الموضوع وشبكة احتضانه تجلياً رمزياً مفتوحاً على دلالات فردية أو عامة، يومية أو كيانية، لا محصر لها^(١).

وفي كل الحالات، فالموضوع السياسي-الفلسفي العميق والتبئيل لا يزور عن الشعر إلا هو حاضر حضوراً بعيداً ومبكناً فيه، فالشعر الحديث-تجديداً-مشيع بالوجدان السياسي في رأي روزنتال، ويذهب الشاعر سعدي يوسف إلى القول بأن السياسي: "مبار أكثر اتصالاً بالمرحلة منه بالسياسة كحركة يومية، وصار هذا المفهوم المعرفي يفقد النص ولكن من الداخل أي الباطن، ويمكن اعتباره نهراً خفياً يجري تحت النص، وتتسع منه جذور النص..."^(٢).

هذه الانتماء والالتصاف هي ما عبر عنها /عليها-الفقيه والمؤرخ والشاعر عبد الله كون بين المقد الثاني والمقد الثالث من أوائل القرن الماضي حين اعتبر أن الشعر الوطني شعر عابر تمكن قيمته فقط في قيمة الأحداث التي يرتبط بها. أما الشعر الحقيقي، فهو الشعر الذي تمكن قيمته الجوهرية في ذاته^(٣).

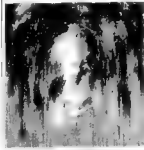
نعم، إن القصيدة المغربية المعاصرة تطورت اعتباراً من نسقها الخطابي حيث تشترك سمات الغرض الشعري بالإيقاع باللغة بالموضوع بالمرجع الفكري... إلخ. فالشعر إيقان وانتظام وإحكام لا يشتغل فيه المعنى بمعزل عن بانيه، فالمعنى في النص الشعري يرتبط عضويًا بالبناء فيما يقول

الباحث المغربي خالد بلقاسم.

بهذا المعنى، يكف الغرض عن الاشتغال إذا نظر إليه مفتلاً ضمن النص، أو وشيمة تدور حول النص عليها. ولنا في شعر المثاليين المستفيين والسبعينين، فضلاً عن الثمانينين والراهنين، ما يستند وجهة نظرنا. من ذلك، التحول العميق الذي من مقترح الطبيب الجمالي العذب، ومقترح السريغيني فادح الثراء والعمق حيث المعنى المنفلت والفكر المركب دوامتان مدوختان، ومحمد بنيس في أطروحة حبه وترحاله في الحنين، والارتقاء في أحضان المجهول منذ "ورقة البهاء" ومحمد بنطلعة في تفريش الأشياء والتعريض بالكائن الداجي ضمن مرثاة مسنونة ومكثفة في كتاباته الأخيرة، وأحمد بلنداوي من خلال مفارقاته المدهشة، وسعديته السوداء في نسج

رشد محايوي

الشعري والفكري



محمد بنطلعة

شعري متفرد، وقماشية كاثية باذخة، والمهدي أخريف في مثاليته الشعرية الجديدة حيث اتّبه في التثاق الخالي من البياض، والغسل في بحيرة الكون، والرسم بمرمزا الرواحية، ومرآتي اللامعانة، حتى لا ننكر إلا بعض المثاليين تمثيلاً وتأثيراً على أسرارية الإبداء الرؤيائي، والإصرار على نداء القصي... وتسمية اللاسي.

أعمال أخرى تفتنن إلى أفق أغراض صمي على الشعبية والقبض، وإن اصطلاح عليه بالصورالي ككتابات عبد الله زريقة وساطة مبارك ومحمود عبد القوي وجلال الحكماوي، ونيل منصر، ونجيب ميسار... إلخ. كما يحضر الميثي واللبل الأفريقي الشاسع ذو الجذور الوثنية العامرة بالرمية، والمسكونة بالفغوض والحفيرة، ليل الأرواح المرحلة والافتتاح والمعبودية وسعر الصمت ونداءات الأسلاف الطواطم والأفنة كما عند إدريس عيسى تجديداً ومحمد الشركي.

وهل ما يكتب هنا الآن، ينزع إلى اللاهائي والغاي، ويندرج في إطار التاميه كل من دولوز وكاتاري الأعمال ذات الأرجل الفارقة للتوازن والتي تمتح حضورها من قوة غريبة، مستندة على الإدراك، مسكونة بمفارقة ليلية متاهية، أم الأعمال المنزورة للمعبر الذي خبره أمبادوقليم^(٤) Empédocle، حين لم يبق من عشقه للإضامات المعتمة سوى نغمه بعد سقوطه في قومة بركان الإثنا^(٥).

* كاتب وشاعر من المغرب

أصاالت

١- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- دار للمعرفة- بيروت لبنان، ١٩٧٨.

٢- فداية بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق وإيقان الدكتور محمد عبد المصطفى.

٣- فداية بن جعفر: النقد القديم- بيروت لبنان، ٩١.

٤- الدكتور سعد مصلوح: حازم القرطاني ونظريته المحاكاة والتخييل في الشعر- عالم الكتب- ١٩٨٠ ص: ١٧٢.

٥- الدكتور سعد مصلوح: نفس- ١٧٢.

٦- سعد مصلوح: نشأتات الشعر- المركز الثقافي العربي- ١٩٩١ ص: ٦٠.

٧- عبد الجليل ناطم: الشعر المغربي التقليدي منشورات وزارة الثقافة- ٢٠٠٢ ص: ١٠.

٨- زورق هذا القول في التمهيد لكتاب عبد الجليل ناطم المذكور ص: ١٢.

٩- رشيد بيجوي: الشعر والفكر في المغرب- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ٢٠٠١ ص: ٤١.

١٠- رشيد بيجوي: نفس- ص ٤١.

١١- محمد بنيس: الشعر المغربي الحديث- مجلة بصائر- المغرب- جدير ١٩٩٧.

١٢- علي جعفر المصطفى- الشعر والتبئيل- دار الشروق- عمان الأردن- ١٩٩٧ ص: ١٥١.

١٣- جيت نور الدين: مع الشعر- لجن في الأمانة دار الآداب- بيروت- ١٩٩٦ ص: ٤٥.

١٤- عبد الجليل ناطم: نقد الشعر في المغرب الحديث- دار توفال- ١٩٩٧.

١٥- مصطفى الحسناوي: في الفكر والشعر- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ٢٠٠١ ص: ١٢.

١٦- تقصد بالمثالي أولئك الشعراء الذين يواصلون الكتابة الشعرية ويصنعون بذلك حضورهم الفني في مشهد الحافة الشعرية بالرغم من أنهم انتماء إلى جيلي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

١٧- الشعر الرثائي الأوروبي يشترك في لغة موضوعه من المجلد كما عرفها الشعر العربي، فهي حين تنحصر المراتبة العربية في كفاء ميت وذكر مناقبه، وأحياناً بكاء للملك والسير، فإن الشعر الرثائي الأوروبي (Elegy) منذ الشاعر الأسكتندي تيوكرات والشاعرين اللاتينيين فرجيل وهوراس، مروراً بالشعراء الإيزابيثيين سينتر-ومنتي-وسيني، وجون دون... إلخ، كرس هذا النوع من التعبير الدب الذات ويطبع الوصف والتوق إلى الهروب نحو عالم أرحب وأفضل وأكثر سكوناً، لنسمة: أركاديا أو يوتوبيا. Arcadie ou utopie- محمد بويديك.

تفعيل ثقافة حقوق الإنسان، تحسيساً وممارسة، حرّر هذا الجو الإبداعية المغربية، من أشكال الرقيب التي كانت قد ميّزت مرحلة السبعينيات على الخصوص، وجعلت المتخيل الإبداعي يخضع إما لتوجيهه إيديولوجي أو سياسي.

تلتقي في هذا الصدد، بظاهرتين مميّزتين للكتابة السردية المغربية وهما: حضور الكتابة باعتبارها موضوعاً للتخيل الروائي، كما طرحتها مجموعة مهمة من النصوص الروائية التي جعلت النص السردى الروائي المغربي يدخل مقامرة التجربة، بانفتاحه على الكتابة باعتبارها إستراتيجية سردية، وموضوعاً تشخيصياً لحالة/ حالات الوعي المحتملة.

أما الظاهرة الثانية، التي باتت تميّن المشهد السردى الروائي المغربي، تتعلّق بمسألة النزوع نحو التذويت، و بروز الذات باعتبارها محوراً نصياً ينتمي عليه نظام الكتابة، وفعل السرد. وتجلّى ذلك فيما يصطلح عليه بالحيكى الذاتي.

يبقى موضوع الذات، من أهم المواضيع التي أثّرت بحضورها، في عملية تجنيس النص السردى المغربي، إذ، تصبح الذات رهاًتا سردياً للكتابة الروائية، لا يتعلّق الأمر في هذا المستوى، بما توافق عليه نقدياً بالسيرة الذاتية، حيث الذات تكون معبراً لإحياء حكايتها بناء على مرجعية واقعية يقدمها كتابه. مبدأ التوافق التام بين المؤلف والسارد والشخصية، ولكن في مستوى نصوص الحيكى الذاتي، تكون داخل زمن التخيل، وغير متعين بمسؤول التوافق، لأن سؤال الترجمة الواقعية غير ميّز، مع مثل هذا السؤال.

لهذا تلتقي بنصوص قريبة/بعيدة من الرواية، على حسب حظوظ انتشار المنطق الروائي، في تجربة تشييد النص. وهي مسألة لا تعد استثنائية، تخص عدداً قليلاً من النصوص السردية، إنما أصبحت مسألة لافتة للنقد، ومحفزة على إعادة طرح سؤال الأجناس الأدبية. ولعل انبثاق الذات باعتبارها موضوعاً محورياً للمعكي الذاتي، يفتح النظمية التمهنية في الثقافة المغربية، والتي جعلت الذات غير منظور إليها إلا في إطار الكل أو الجماعة.

تلتقي في هذا المقام التجريبي السردى، بنصوص تبدأ سير ذاتية،

المحكي الذاتي وتحولات الجنس الروائي

«امرأة من ماء» لغز الدين التازي

نموذجاً

د. زهور كرام

يعد الخطاب السردى الروائي، من أكثر الأشكال التعبيرية تبليغاً وتشخيصاً، لمظاهر التحول في المشهد المغربي، خاصة منذ العقد الأخير من القرن العشرين. وهي مسألة



مشروعة، انسجاماً مع منطق الجنس الروائي المؤهل، بتيوبيا وتركيبيا، إلى احتواء المتغيرات، التي تعرفها السياسة والاقتصاد والمجتمع والأخلاق. نظراً لتفاعل الرواية مع المستجدات، بفضل قدرتها على تنويع أساليبها السردية وأشكالها الحكائية.

وبالنظر إلى مختلف التوصيفات النقدية للرواية المغربية، وكذا الجيولوجرافيات (1) والمراجع (2) التي تدخل في إطار توثيق اللحظة الروائية في التجربة المغربية، تسجل انخراطاً ملحوظاً للمبدع المغربي في الممارسة الإنتاجية الروائية، والتي تزامنت مع وضع تاريخي عاشه/ يعيشه

المغرب، في علاقته بالماضي أو ما سمي بمرحلة الاحتقان السياسي، من خلال اعتماد النظرة المستقبلية طريقاً نحو طلي ملف الماضي. أنتج هذا الوضع مناخاً، تجلت مظاهره في عناوين كبرى، أهمها

بالواقعي عنصرًا معكًا، لكن النص ينجح في الإيهام بتخيّل الواقعي، وليس الإيهام بواقعية ما يحكي. ولعل هذا هو عنصر التخيّل الذي تشهده مجموعة من النصوص التي تشتمل على الحالة موضّح الحديث، وعلى الذات عرض الموضوع العام، وعلى المحكي الذاتي التخييلي عوض السرد الروائي الذي اعتمد في منطقة التأسيس على الإيهام بواقعية ما يحكي.

١- تشكل المحكي الذاتي في "امرأة من ماء"

يشكل المقطع السردى الافتتاحي للنص، إطلاعه على الجو التفسيسي للذات الساردة، التمتع، الأرق، الصمت، الشروء، الإحساس بالفراغ، الغربة، إلى جانب تحديد فضاء المحكي (الفندق)، الذي تتطرق منه الذات، لكي تدخل في حوار مع ذاتها والأصح.

يقفنا السرد مباشرة بعد المقطع الافتتاحي، الذي يسرده السارده الذات المحكي، إلى مقطع سردى، يُؤشر عليه علامة خطية تدبر عن انتقاله إلى سياق تطلعي مختلف.

يبدأ المقطع المفروق بالجملة التالية: "أردت العالم بيني وبينها. استحال إلى عاصفة تعفها عاصفة حتى ترتلزل. أشعر أنني أطف على فراغ. كيف أحمي نفسي من هذا الفراغ؟" (ص ٧). تشخص هذه الجملة في ترتيبها وتتمسكها، طبيعة الأزمة التي حلت بالذات، وذلك بسبب استحالة التوافق مع ذات أخرى، مما جعل ذات السارده تشمر بالفراغ، وتلقه أزمة، ثم تبدأ في المحكي، من أجل فهم وإنتاج تصور حوله.

تقدم في التواصل مع هذا المحكي، عبر هذا المفروق الذي يقدم مثبته من الإشارات الأولية، والتي تبدو غير مرتبة حكائيًا، لكنها سرديًا تشخص الحالة التي يحكي من خلالها السارده.

يقفنا الأمر إذن، بمعك السارده "زين العابدين" الذي اختار الإقامة في فندق بإحدى أحياء طنجة، بعيدًا عن بيت الزوجية الذي يوجد في نفس المدينة/طنجة. من أجل أن يقتصر من نقل محب عنه البصر. يقول: "ها أنا أحمل جبالاً على ظهري وظهري ينحني للجلل والجلل ينحني على ظهري فلا أعرف إلا أين أسير" (ص ٥٧).

لكن مع الانخراط في ملفوظ "زين

مظلم ميثاق التماقد بين المؤلف والقارئ، والذي يسلمه في توجيه القراءة، وتحديد إطارها النوعي. لكن قراءة النص قُتِر عن خلل في هذا الميثاق. إذ سرعان ما تكشف عن انزياح نصي عن مبدأ الجنس الروائي، والتحرك في مسافة نصية، شبيهة أو قريبة مما يعرف بالمحكي.

نص يشكل أفقه الأنجاسي، من هذا الصراع بين ضمير المؤلف-Auteur / وضمير السارده. تموننا عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية أن يتوقف المؤلف، باعتباره حالة واعية ملموسة عند عتبة الغلاف، لتبدأ الحكاية ثم السرد الذي ينجزه ضمير السارده. دون أن يعني ذلك انزياحاً كلياً للمؤلف، لكنه انزياح استراتيجي يتحكم فيه لحظة ربط الوصل مع التخييل، دون التعمش في منمرجات الواقع، والذي يصبح حضوره -لأن استدعته لحظة الكتابة في النص- حضوراً مختلفاً ورمزياً.

في نص "امرأة من ماء" يحدث العكس. فالمؤلف لا يبقى خارج عتبة غلاف الكتاب، بل يشترق مجال الكتابة، ويخلج مجال السرد. غير أن الأمر لا يحدث من خلال إعلان مكشوف وصريح، ويحدث بشكل ملموس بتطورات المؤلف، إنما استراتيجيية الكتابة السردية في النص، هي التي تجعل ضمير المؤلف هو محور الرغبة في الكتابة.

"امرأة من ماء" حكاية السارده الذي يتماهى مع المؤلف، أو المؤلف الذي يتماهى مع السارده. محور الحكاية الذات المازومة بسبب وضعيتها مع ذات أخرى (زوجة/الزوجة) وفضاء المحكي بمدينة طنجة التي تصبح هي الأخرى ذاتاً مازومة.

الشكل السردى الذي تتم به عملية حكي الذات، هو الشكل المونولوجي، حيث تحاور الذات ذاتها، والذات الأخرى. مما جعل الأحداث تعيش الثبات، ولا تعرف الحركة، إلا في تقلبات المصادر داخل الذاكرة، أو في أزقة وشوارع طنجة.

نص يكشف عن سياقه الأنجاسي. إنه معك ذاتي بطريقة مونولوجية. نسبة الواقعي مكشوفة، ليس باعتباره مادة مرجعية لفرض الحكي، إنما لكون حضورها يدخل عنصرًا تكوينيًا في النص، وهما، تجسم بلاغة الكتابة لدى زين الدين التازي، هي شرته على الارتقاء بالواقعي إلى مستوى إبداعى إيجائي. والمؤشر على هذه البلاغة، أننا نشعر

وتتحول إلى روائية (رجوع إلى الطفولة لليلي أبو زيد نموذجاً) بأخرى يهيمن فيها المحكي الذاتي، مثلاً نجد في نص "مثل سيفان ينكر" (٣) للكاتب محمد بريدة. والملاحظ أن نصوصاً سرديّة قد صدرت في سنة ٢٠٠٧ تحمل في أغلفتها، اسم المحكي أو محركات بدل الرواية.

إن توبيعات الكتابة التخييلية السردية في المشهد المغربي، مع ما يحدث من اختراعات على مستوى نظرية الأنجاس الأدبية، قد أهل النقد المغربي -على الخصوص- إلى تطوير أسئلته والالتفات -بواسطة اتجاهات نقدية -إلى ما يعبر عنه النص السردى، من تحولات تقنية ومعرفية وإيمانية وقيمية. كما جعل مثل الوضع التركيبي للنص الروائي، مفهوم التجريب باعتباره تجاوزاً للمألوف في نمط الكتابة، يأخذ بعض دلالات المفهوم من التجربة المغربية.

تجمل هذه الاختلافات البنوية، التي تعبر عنها هذه النصوص، نظرية الأنجاس الأدبية موضوع نقاش، تبعاً للمستجدات التكوينية لتصورات تراج عن سياق ما تم تحديده من خصوصيات، تعين معنى الجنس الأدبي. لأن تحديد الجنس الأدبي يساهم في نظام ثقافي.

ولعل هيمنة المحكي الذاتي، في كثير من التجليات التأسيسية السردية، ليس باعتباره مجرد عنصر من عناصر الشكل النصي، وإنما باعتباره قيمة نوعية وإستراتيجية، تحدد مجال التخييل في تجربة نص ما، يعلن من هذه الاختراعات التي تحدث في مستوى ما تم تحديده في نظرية الأنجاس الأدبية، والتوقع السردى بشكل عام، والذي يؤثر -لا شك في ذلك- على منطق الجنس الأدبي.

من أجل الاقتراب من بعض مظاهر هذه الظاهرة، نقترح قراءة نص "امرأة من ماء" للروائي عز الدين التازي (٤) الذي يعد من أهم الروائيين، الذين يتميزون بحضور قوي ونوعي، في مشهد الإبداعية الروائية المغربية.

١- "امرأة من ماء" وإشكالية التجنيس

تتتمي "امرأة من ماء" (٤) للروائي المغربي "عز الدين التازي" إلى نوع الروايات التي تخرق بعض ما تم التوافق عليه في التحديد الأنجاسي الروائي، لاعتبارات عدة نذكر منها:

- يعلن النص في غلاف الكتاب، عن انتمائه إلى جنس الرواية. وهو مظهر من



العابدين^١ يتضح هذا التداخل بين المرأة/ الزوجة (زهره)، وبين المدينة/ طليعة، يقول: "كل شيء ممكن في عالم تقيمه أمامي امرأة هي زهره، ومدينة هي طليعة. عالم يتبدل ليهبدا وجوده من النبضة وكأنه لم يكن موجودا من قبل" (ص ٨).

تصبح الكتابة بصيغتها المونولوجية، وطابعها الاعترافي، عبر انشطار الذات إلى ذاتين، محطة اكتشاف النبضة، التي يحددها التفكير في زهره وطليعة "إنهاء المدينة وإنهاء زهره كلاهما وإن تبدد فهو يبدأ وجوده من ذلك التبدد ليجعني قريبا من ولادة أخرى لزهره في ذاتي، ولطليعة أخرى أمام نظري." (ص ٨).

هكذا، تتحول أزمة الذات، عند الاكتشاف الجديد لطبيعة حضور الآخر، إلى نبضة تتشرب انسداد بالولادة الجديدة.

ما بين الإحساس بالفراغ، والتعبير عنه بواسطة تهيئ مكان الإقامة، والدخول مع الذات في حوارات داخلية، يحررها فعل التفكير من جهة، وواقع التحول الذي يشهده فضاء المدينة من جهة ثانية تبدد الذات المصاحبة مع ذلك، ومع النوات الأخرى. وهو تصالح يحدث بفعل مواجهة الذات، والآخر بمستويات مختلفة.

١- مظاهر اشتغال محكي الذات، "أسرة من ماء" محكي يتصالح مع خطوات السارد في شوارع وأزقة وأحياء طليعة، ومع بقطة الذاكرة.

نيمان الآن يحددان مرجعية المحكي الذاتي هي النص هما: المرأة- الزوجة والمدينة- طليعة. يبحث السارد عبرهما ومن خلالها، عن معنى لازمة ذاته. نيمان لا يتمازجان، ولا يحددان التفور من بعضهما، بل يتحول الواحد منهما إلى مرآة عاكسة للآخر.

يركز السارد على محكيين اثنين، يتجاوزان في نظام الكتابة، ويتجاوزان- كحائلي- عبر المفقود، ويتجان أحقا ويحدد مسار كل محكي على حدة. يتعلق الأمر بمحكي ذات السارد/ زين العابدين ومحكي زهره/ الزوجة. ولأن كانت الهمية انسداد المحكي الذاتي، على اعتبار أن اشغال محكي ذاتي مونولوجي يأخذ طابع الاعتراف، تتحول الكتابة إلى واجهة للاعتراف، تدافع فيها الأنما التخييلية، عن أنفاسها في الواقع. هي مواجهة للذات وللآخر في نفس الوقت، تتحول الذات المحكية، إلى مرآة تتمسك عليها محكيات صغرى، قد لا

تشكل نقلا موضوعاتيا في النص بشكل مستقل، ولكنها بالنسبة لتاريخ الذات المحكية هي علاقتها بذات المرأة، تشكل محطة ضرورية لتفكيك هذا التاريخ، ومرجعيات (محكي النضال في الجامعة- محكي الاعتقالات، محكي زوج الأم...)،

بالإضافة إلى توالي أخبار تتعلق بالموقف التضالفي القوي لزهره التي كادت ذات يوم أن تصبح هذائية فلسطينية، غير أن مثل هذه المحكيات، لا تشكل الأساس في حد ذاتها، وإنما تأتي عنصرا إلى جانب عناصر أخرى، من أجل تفكيك مكونات السارد والمرآة. لأن المهم ليس الماضي الذي جسّد المشترك بينهما، وتم تمييز عنه شعريا، التي جاءت اللغة شميعة، وكاشفة لهذه المرحلة، باعتبارها زمن انسجام، تولّد عن توافق عاطفي، وخيارات إيديولوجية، إنما التأييد يركز على الحاضر، لكونه يمثل زمن الأزمة، والناظر يعرّف فضاءات المدينة/ طليعة التي تكشف - بدورها - عن مظاهر تغييرها تفتح - بدورها - الأزمة لدى زين العابدين "فالمسرح المتيق المشهور هو (مسرح سيرفانتيس) الذي تحول إلى خراب بعد كل ما شهدته من عروض مع بداية القرن الماضي وما عاشه من مجد" (ص ٧٥).

تمثل المقاطع المستحضرّة من الذاكرة، والتي اتسمت ببلاغة التخييل (ص ٤٠)، عتبة من العناصر التي تشكل أهم خطوات تحليل طبيعة الذات، وسبب الأزمة. مثل محكي موت الأب، ودخول زوج الأم إلى البيت، هي نفسها فرحت بمغادرتي للبيت الذي أصبرت على ألا ادخله أبدا، هي اختارت زوجها ولم تفتري" (ص ٥٥)، "لم أقاض السي ناصر حتى وأنا أراه يتمتع بثروة والذي ناهب كل ماركه الوالد وجعله باسمه بعد أن أوكلته والدة عليها وعلي" (ص ٥٥).

غير أن خطاب المحكي الذاتي لا تتضح أبعاده ومظاهره، إلا في طبيعة علاقته بمحكي الآخر الذي يمنحه قوة التجلي.

٢- محكي الآخر والبعد الماروي، يشكل محكي زهره الآخر، الذي بواسطته يقام السارد، وتتشأ الكتابة وتتصير التفكير من أزمة المتبة، ذلك لأن استمرار زهره في تفكير السارد، وحضور محكيها بقوة أثناء لحظة التفكير، مع ما ينتجه هذا المحكي من تطور سردي، يساهم في خلق حالة

تلفظية - حوارية بين أنا المتلفظ وأنت /زهره، فالخطاب وإن كان يتجه صوب الذات، في سياق انشطار الذات في زمن الإحساس بالفراغ، فإن هذا التوجه يحكمه استمرار زهره بوضوح، باعتبارها ذاتا تبرز طبيعة هذه الأزمة.

يشغل محكي زهره خطابا للمواجهة في النص، تواجه زهره من جهة بمفوضاتها "زين العابدين" الذي ينتقي من الطفولة والشباب ومرحلة الزواج مجموعة من العناصر، تسمح له بصياغة تصور يضعه في صورة الضحية يقول ملفوظ زهره:

"أنت لا تعرف إلا القليل مما عشته في طفولتي... لكك تحكي لي عن طفولتك بكثير من الوجد، وكأنك وحدك من عاش في هذا العالم طفولة قاسية، البتم بلازين العابدين إحساس قبل أن يكون قعدانا لأحد الأيوين أو هما معا، هو الإحساس الذي ظل يرافقتني حتى الآن. كنت أبعت عن ذاتي في النضال السياسي وأنا طالبة، ويبحث عن نفسي في الكتابة، ويبحث عن نفسي إليك وكل هذا انتهى إلى لا شيء... أنا تحلمت (ص ٨٤).

تتناقض الذات الأخرى/زهره في ملفوظها، تصور زين العابدين الذي يرجع مسألتها عن طفولته القاسية، في ظل زوج أم متولى على ميراث بيت والده، وأم تخلت عنه عندما دخل الزوج إلى حياتها. تشبّه زهره على هذا التصور، من خلال إعطاء معنى للبيت، الذي يصبح إحساسا بفقدان الذات، إنها لا تجادله فقط في طروحاته، إنما تتحوّل ذاتها موضوعا للنظر والمؤال أمامه، حتى لا يظل يعتقد أنه الوحيد الذي يوجد على المتبة، بل الأكثر من هذا، ترجع زهره سبب فقدها لذاتها، إلى زين العابدين، إنك تذكره ببعيله لطفولتها، في مقابل حكيه لطفولة بوجع كبير. تدعو بهذه المقارنة إلى إعادة النظر في تصوراتها حول ذاته وحول ذاتها.

ومن جهة ثانية، تصبح ذات زهره هي ذات زين العابدين في وصية الانشطار الذاتي، مع الحالة المونولوجية. إنها ذاته الأخرى التي يجادلها ويهاجرها ويعقب عليها، ويسألها ويسخرها ويتأملها، كما يتضمن ملفوظ زهره ملفوظات زين العابدين، وأقواله التي تعبر عن رغباته وأحلامه ورؤاه، يقول ملفوظها: "لم يزدك البعث الجامعي الذي سجلته



حول التصوف والوجدان والكرامات في منجبة سوى الشطر على نفسك وتمزق بين ما تفكر فيه وبين ما هو موجود في الواقع." (ص ٩٨).

تقدم الذات المنظمة أخباراً ومعلومات عن زين العابدين، تفسر مجال تكوينه العلمي (التصوف) والذي سامه في خلق الفجوة بين ما يطبع إليه (أفكار مجردة)، وبين مقتضيات الواقع المعيشي.

لهذا، فهو محكي أساسي في عملية تحرر الذات الثائرة؛ ذلك، لأن حضور محكي زهرة بهذا التحلي المفلوظ، ومن خلال هذا النظام السريدي، يسمح بتوسيع مساحة الحكمي من خلال إمداده بمعلومات وأخبار تتعلق بجماعة زين العابدين، كما أنه محكي مفلوظ حالة الحوار التولوجي للذات المأزومة، حين يغير ملوحاتها، ويذهبها إلى إعادة النظر في مسار تشكل أفكارها. مما يجعله محكياً خاضعاً ليس فقط في تفهيز الحكمي، وطرح الأسئلة، إنما أيضاً في قدرته على توجيه قرار الذات في نهاية النص، ثلث هذا بوضوح في الاختتام السريدي للنص، حيث سيهد زين العابدين عبر عودته إلى الفقد، رسالة من زهرة تدعوه فيها إلى الطلاق:

أنا حزين على ما ضاع.
أطلب الطلاق لنتقي صباح الاثنين في المحكمة الشرعية، على الساعة العاشرة صباحاً. (ص ١٢٨).

تتضمن هذه الرسالة التي جعلت زين العابدين، يرتحم ويتهاوى على الفراش، ويصيبه دوار ويستيقظ الحزين إليها، زهرة - المرأة على اتخاذ قرار الانفصال، قبل زين العابدين، بل الأكثر من هذا، تحدد تاريخ وزمن إجراء الطلاق، وهو سلوك يغير من كون زهرة كانت - هي الأخرى- تبعد عن معنى لأزمة ذاتها. تدفع رسالة زهرة زين العابدين إلى إعادة النظر في الانفصال؛ لم أتم لك الليلة، بقيت أحشأ طوال الليل، أهبل عيني وأراها بعيون القلب. ليس الغضب أصعب؟ (ص ١٢٩).

يظن الحكمي الذاتي أزمته بهذه الجملة، التي تجعل من زمن البوح الذاتي بصيغة الاعتراف زمناً للاغتراب، من مختلف معيقات التواصل مع الذات.

٢ مستويات اللغة والحوار في محكي امرأة من ماء

تتدفق اللغة السريديّة في النص بإيقاع

الحالة، التي تعيشها الذات في علاقتها بماضيتها وذاكرتها. ولهذا، فهي لغة غير ثابتة للرجعية والمعجم، باعتبار تأثرها بمختلف الوضعيات النفسية التي تكون عليها الذات لحظة البوح/ الاعتراف. إنها تأخذ طابع الحالة. ويتميز عنها بمواصفات ذات علاقة بخطاب الحوار الداخلي والتذكر والمحكيات النفسية والاستيهامات والتساؤلات والرسائل والحوارات المستعارة والمجاثبي والشعري والتصوف، مما يبعد عنها التقريرية، ويجعلها تتخفف في تعددية الإيحاء، الذي يتولد عن شكل العلاقة بين الذات وهذه الخطابات لحظة الحكمي. تفرغ اللغة السريديّة من هذه الخطابات عناصرها التكوينية.

إن توجد الذات مع ذاتها، وهي تتعمق في أسئلة فلسفية، تخص الذات والوجود والبحث عن معنى، انطلاقاً من مكونات الطفولة والشباب، جعل معجم التصوف يتسرب إلى اللغة وتركيبها، يقول: كشف لكشف لي، راء أن بصيرة ملنجاي مجرب حكمة التجارب لتستعمل نظرة في رؤية ما يراء، وقد أزعج عنه الفطوة، ودرية على أن تكون الرؤية شهوة لا عادة للنظر" (ص ٢٨). وتهتم لغة التصوف خاصة عند حالة التماهي بين الذات والذوات الأخرى (زهرة/ ملنجية). " حضرة في الباطن وحضرة أخرى في الخارج. حيرة لا يمكن أن تخرج الحضرة منها، فهي حيرة لا يهتئ من حيرتها غير حيرة أخرى" (ص ١٣١-١٣٢).

كما يرافق التصوف اللغة الشعرية، التي تستعصر زمن اللقاء بالمرآة- زهرة. وذلك عبر صيغة الشذرات التي تعطي الانطباع بشطحات الذات، في زمن الحالة، التي يتمتع تأملها في ذاتها مع لحظة تذكر عشق المرآة.

يقول: " امرأة من ماء (ممكن أو مستحيل؟

هو بدء الملظة من دعابة أو فكاهة أو ابتسام أو تعريض شيء،

لا أدري كيف التقيت معها وأنا ذاهب إلى غير مكان.

(....).

لا تشع بالفرق.

نسبح كما تصبح الحيتان.

المرأة بعيدة وأبداً يذبح بها وبني نحو أفلاهم للماء" (ص ٦٠).

تتأثر اللغة بشخصية المتكلم زين

العابدين الذي يفكر ويحكي. تنفي عملية التفكير والحكي، على اللغة نوعاً من اللزوجة والحيوية، وتبعد عنها التقريرية خاصة عندما تدخلها في منطقة التساؤلات.

وتتميز عملية اسرود حالة المدينة- طنجة التي تشهد تحولاً على مستوى الذاكرة، بتوظيف المعالي التي ينسرب إلى الحكمي الذاتي، ليعمق سؤال الوجود، ويشخص بلغة ومنطقه حالة ذهول المارد- الذات من واقع التحول. يتم وصف المدينة بلغة المجاثبي كحالة ولغة (الوحن- الثالبي)، "الوحن يقترب فكيفه المفتوحين وأنا مكتوف الأيدي بكيفي مسكن المدينة والبدنية تبعد والوحن يقترب والفلق وصراخ الأطفال ويكاه النساء(....) والأرض تراج". (ص ٩٠). " كانت الثالبي تقترب من أبواب المدينة تشم بأنوفها ويعونها لأمة تكئ على معالها عند الوضوء" (....) (ص ١٢٤).

تخضع لغة الحوار- بدورها- إلى نظام التشكل النصي للمفوضات، فالحوار يتشكل وفق العلاقة التجاوزية تصبها- بين المفوضات، والقرارة هي التي تنتج شكل الحوار من مستوى قرائتها، على اعتبار أن الأحداث والأفعال والوقائع لا تتحكم فيها حركة الحدث، وإنما كل شيء يتم استمادته في غياب حركته. وهذا، ما جعل ملفوظات الشخصيات تهمين على منطلق الأفعال وقوة الحدث. بل الأحداث التي يتم استمادتها باعتبارها وقائع حدثت في الماضي، لا يتم سردها على مستوى السرد العام للنص، إنما تخضع للتجزئة السريدي في ملفوظات المتكلمين، وعلى القارئ أن يجمعها ويرتبها، ويشكل منها قوة الحدث.

يصبح الحوار بهذا الشكل، فعلاً إنتاجياً، تتحكم فيه لحظة الحكمي الاعترافي، هنالك حوارية ملفوظية تحدث إذن، بين زين العابدين وزهرة.

إلى جانب كون الأشياء المستعارة عبر الحدث، لا تأتي نهاية في الحدث، بل إن تدخل ملفوظ الآخر (زين العابدين/ زهرة) هو الذي يمنحها الوضوح. فحينما ينتهي ملفوظ السارد، يدخل ملفوظ زهرة بدون أن يكون هناك سند مرجعي للحوار الموالي، أو إحالة على الحوار السابق، لأنه حوار ملفوظي يحدث سريدياً، وهو حوار يحرر الحكمي من التوغل في الحالة.





التعبير المختلفة، والتي يتم توليفها بشكل مركب، يفتقر القارئ على تشغيل إمكانياته التأويلية، والتي توسع بدورها مساحة الإحباط، أما في هذا النص فإننا نلاحظ أن الكاتب يبتعد كثيرا/قليلا عن إدخال القارئ مغرقات الغموض، ذلك، لأن القصيدة مكتشفة، ومعلم عنها من البداية، والسر مفحوص، واللغة كاشفة، والسرر يمثل في لفته وحكيه وتركيبته، الحالة أكثر من الحدث.

أكاديمية وكاتبة من المغرب

انتميطر ذاته فإنه يتحول... في الوقت نفسه إلى ضمير متكلم ومخاطب. ثم ضمير الآخر الذي يشكل إحدى موضوعات أزمة الذات ضمير أنت / زهرة، ثم القارئ الذي يحضر أيضا... في النص تحت ضغط تآزم الحالة.

— امرأة من ماء كاشفة حكاية من الكاتب "عز الدين التازي" إلى القارئ. من الكاتب الذي تعود إدخال القارئ في لعبة الانفتاح على الدلالات والتأويلات، بفعل اشتغاله على صنعة روائية تعتمد استثمار القصص، واللغات وأشكال

الروايات

(١): ظهرت مجموعة من البيولوجيات المغربية التي تناول رصد حضور جنس الرواية في مشهد الأدبية المغربية. وصوب بيولوجياها الأدب المغربي الحديث والمعاصر للكتبت الباحثة محمد قاسمي فإن عدد الروايات التي ظهرت من ١٩٤١ إلى ٢٠٠٢، وفي سنة عمل البيولوجيات قد وصل إلى حدود ١٢٩ رواية. هذا فقط بالنسبة للرواية المكتوبة باللغة العربية.

للمزيد من التوضيح انظر: بيولوجياها الأدب المغربي الحديث والمعاصر تأليف د محمد قاسمي

منشورات سلسلة الدراسات ٢، منشورات ضفاف: الطبعة الأولى ٢٠٠٥

(٢): حسب المعجم الذي نشره عليه في إطار مشاريع اعتماد البحث العلمي بجامعة ابن طفيل (الرياض) الموضوعات لجمعية لبحث العلمي—PROTAS (٢) حول إجازة مجمع المؤننين والروايات بالمغرب من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠، بالكتبت العربية والفرنسية، والذي يشمل الروايات المكتوبة بالعربية والفرنسية، فإن عدد الروايات المغربية يبلغ تقريبا ٢٨١ رواية، وبالفرنسية ١٥٥ رواية. وذلك من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠. مع العلم أن هذا العدد مؤهل للارتفاع، خاصة وأن العمل في المشروع ما يزال قيد الإنجاز، بالإضافة إلى غموض متفرقة للكتاب المغربي المهاجرين. مع تسجيل ملاحظة كون أن هذا العدد للروايات المغربية تندرج فيه نصوص على شكل محكمات، وأخرى تتراوح بين السردية والروائي، وهو وضع نوعي للممارسة الروائية بالمغرب، يدعو إلى دراستها وفق مستجداتها التكوينية.

(٣): للمزيد من التعرف على طبيعة اشتغال المحكي في نص محمد براءة، يمكن الرجوع إلى دراسة الباحثة المغربية رشيد بنصنو "هذا أنا—هذا غير أنا" الموجودة ضمن الكتاب الجماعي "الشكل والدلالة قرأت في الرواية المغربية" منشورات نادي للكتاب لكتبة الأدب بطنطون—الطبعة الأولى ٢٠٠١، من ص ٢٢ إلى ص ٤٤

(٤): بدأ المبع عز الدين التازي الكتابة سنة ١٩٦٦ بقصة قصيرة تحت عنوان "تموه كالقطط".

صعود له من بين الروايات:

— إبراج للكتابة (١٩٧٨)

— رحيل البحر (١٩٨٣)— الحياة (١٩٨٨)

— فوق القصور، تحت القصور (١٩٨٨)

— أبها الرائي (١٩٩٠)

— الخفافيش (٢٠٠٢)

— بطن الصوت ٢٠٠

— امرأة من ماء (٢٠٠٥)

إلى جانب نصوص روائية أخرى ومجملات قصصية وكتب نقدية.

(٥): التازي (عز الدين)، امرأة من ماء

النشر سيليبي إخوان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥

يحدث نوع من التناوب بين المفوضات، ويتحكم محتوى المفوض الأول في دخول المفوض الثاني. هكذا تتدخل زهرة بعد أن يحكي زين العابدين عن أزمته، تتصيح أو تقترح مقاربة مناصرة لأزمته، حين تلحن بدورها عن أزمته تقول:

"بدأ الهمد بيننا على هذا القرب، صرت مبهما يازين العابدين وأنا ماعدت أستطيع أن اقرب، الهوة انشمت كما لم تتسع من قبل، لم أعد أقدر على أن أنظر إلى عينيك حتى لا أرى فيها غربة، أشعر بالمراة، ليت المسافات قد فرتت بيننا ليذهب كل على حال ميبهه ولكها مسافات لأي إقامة في بيت واحد، تقع بين غربة وأخرى، بين الملبخ والمعاصم" (ص ١٤).

تشتغل تقنية الانشطار التي تصبح سمة مميزة للمحكي الذاتي المونولوجي، هي أفق خلق تعددية ضمنية، تقبل في تنوع الخطاب، وهي تركيبة اللغة، وتتعلق حوارية داخلية من جهة (حالة انشطار الذات) وحوارية ملفوظية (تجاوز المفوضات)، فانشطار الذات إلى ذاتين، سمح بتحميل ضمير المخاطب، الذي يأتي بالوان متعددة، مرة يتبرع عن الذات الأخرى للسارد، الذي يتوجه إلى ذاته لحاورتها ومساندتها، ومرة يمرر عن زهرة الأخر—أيضا—التي يصيح حضورها ضروريا لإقامة المونولوجية الذاتية للسارد "زهرة أحييني قبل أن يأخذني الموت، خذني في حفايك، اجعليني أشم رائحتك الأنثوية، امسكي بيدي وأرني أين الطريق حيث لا يبدو أن ثمة طريق" (ص ٢٢)، فالمخاطب يأتي متممدا ومتتوما، استجابة للوضعية التفسيرية التي تكون عليها الذات الحاكية—المحكية، عندما تدخل في علاقة مونولوجية مع حالتها. فهو يحيل مرة على المتكلم موضوع المحكي الذاتي، الذي في إطار



تاريخ جديد وقراءة جديدة

د. محمد مبيضين

يسير المؤرخون العرب بموازة حركة التاريخ العالمي اليوم والتي تطلق دعوات لتجديدها وفق مساهمة جديدة لتطور المعرفة التاريخية. ويبدو ان المؤرخين العرب اكثر بعدا اليوم عن الصنعة التاريخية من أي وقت مضى. ومن هنا تبدو الحاجة لضرورة إعادة القراءة من جديد. فالتاريخ هو سيرة تنبع وترصد صراع الهويات والشرعيات والعصبية. وعالمنا ما بدون يدم الضعيف للشهيد ولكنه يكتب بيد القوي المنتصر.

ولعل اهم الفاصل التي تحتاج القراءة من جديدة هو حدث السقيفة، فالقراءة الجديدة لا بة وأن حصل معنى خفيليا بحضر في التاريخ ليناقش صدق الخبر بما يثله من وثيقة ختم الصدق أو عدمه. وفيما نعرضه من علاقات خارجية حكم أهواء مدولبيها. هذه القراءة المقترحة تحادثة تاريخية عدت مفصلا حقيقيا لتشكل " دولة الإسلام" بما هي عليه الآن. ولتكون سببا في الكثير من الصراعات الإسلامية عبر التاريخ. هذا الفصل سمي " بجوم السقيفة" حيث يصعدا النزات في علاقتنا معه. أمام روايات عدة متجاوزة كي تكون نقطة انطلاق نحو قراءة تاريخية جديدة في "الحادثة" ومبرراتها وآثارها. بعيدا عن كل ما يمكن أن يكون نزعة أو ميلا محكوما بأيدولوجيا محددة.

في مجمل خبر السقيفة أن النبي صلى الله عليه وسلم مسجى في بيته، وعلي بن أبي طالب والعباس بجهازه للدفن. والمسلمين في أنصارهم ومهاجرينهم يجتمعون لمناقشة وضع خلافة الرسول. جدل يشتد وتنتجد الأنصار عن مناقبها ثم ينبري عمر وبدافع من المهاجرين ويندخل ابو بكر ويحسم أبو عبيدة الأمر مطالبا أبا بكر بما يده لمبايعته. ويحتجب علي والعباس في بيت فاطمة رافضين للمبايعه ليس رغبة في شق الصف. وإنما تثبت الروايات أن لكلاً منهما أسبابه.

وفي السجال الدائر حديث عن مناقب فريش... الخ ويظهر واضحاً سعي عمر بأخذ البيعة لأبي بكر بشدة إن لم تكن بالقوة. إذ ينقل مؤرخ معاصر وهو هشام عبيط فيقول: "عمر الذي كانت شخصيته القوية قد جعله واحداً من مستطاري النبي الأكثر حظوة وإصفاً وكان واحداً من مهاجري المرتبة الأولى. ولئن كان صحيحاً أن أبا بكر فرض نفسه بنفسه. فمن الصحيح أيضاً أن عمر كان قد ساعده كثيراً وكان قد قام بالحركة الأولى للاعتراف به قد خوّف الأنصار بفتنه وأطمأنه وعنفه. وأخيراً لا يرقى إلى الشك إلى أن الثلاثي أبا بكر وعمر وأبا عبيدة كان يشكل جماعة متماسكة". انتهى الاقتباس.

اجمع المؤرخون على أن بيعة أبي بكر كانت فلتة. والمصادر تدل على اجتهد وسعي من عمر للإطاحة بطموح الأنصار وحسم الموقف من أجل ثلاثي الفتنة. وهناك تناقض في الروايات التاريخية. وميول تظهر للمؤرخين بين علوية (سنة إلى علي بن أبي طالب) وقيلية (ومنها الأوس والخزرج). لكن أسباب الحسم لا تظهر إلا بالخفر في متن النصوص عند كل مؤرخ ومفسر وحسب الترتيب الزمني بالقرب من الحدث حيث محمد بن اسحق كاتب أول سيرة ثم البلاذري ثم الطبري وغيرهم. حيث لا يمكن لأي قراءة أن تعد متجرداً دوناً لقراءة الروايات ومناقشتها وفق منهج التاريخ وحده وحكمه

يروي محمد بن اسحاق التميمي سنة 101هـ ثلاثة أخبار عن السقيفة. ويظهر من قراءة أخباره أنه يستبين صوت المؤرخ الأخذ في الكلام. لا مجرد صوت النقال. مهما كانت مرجعيته. وقد اهتم بإسناد الروايات. وكل يذكره بتامه. واستخدم الاسناد الجمعي. وأعظم ما لابن اسحق أنه جعل السقيفة أمراً متمماً للسيرة وكان قادراً على دمج هذا اليوم مع مجمل السيرة الحميدة وترتيب تعاقبي محكم

بدائي أو وشيك قادم، وخمسة "عروض" صيغت بأسلوب سردي شبيه بالحوار ذي التلطف الواحد (monologue)، وبين هذه العروض نصوص شعرية (٣)، ويلي هذه "السُّروض" والنصوص الشعرية "الفهرس" وتذييل من كتاب المظلال (٤).

فإذا بحثنا في مزيد من التفاصيل الخاصة بظاهر هذا البناء تبين لنا أسلوب التوليد الداخلي، بما يشبه التشجير، كأن تتعاقب السُّروض- الفُصوص، وبينها "ظلال" تتخذ لها سمات سطرية، ليعتلق الاسترسال والتشكيل السطري في منظومة كتابية شعرية واحدة تنتهج سبيل التجريب، كالمسالك من الأعمال لدى علاء عبد الهادي، ويغدول المختلف عنها، لدى الحاجة إلى تنوع الأساليب، وبناء الحائث على السابق دون الوقوع في فخ التكرار.

إن الكتابة عامة، والشعرية منها على وجه الخصوص، لم تعد "لميًا" جادًا (٥) في "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ، فعصبه، بل هو اللعب الذي فقد الكثير من جديته بالهزل المباحث الذي نشأ بعد تراكمات تجربة اللعب في اللغة وباللغة واستقرار الجسد واستطلاق الذائد الكامنة فيه والتجول عبر المقامات الصوفية واستخدام أساليب التبرؤ من التضيئة عند إعادة تشكيل التبرؤ والحروف والكلمات والجمال مرارًا وتكرارًا.

إن "الهزل المباحث" مُضمر هي جُلّ مواطن "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ، وتُكتشف تمامًا عند ممارسة "المواضع والمُضاطبات" لمحمد بن عبد الجبار النُفري بـ"التصوير المضاد"، إذا جازت العبارة، لتتصف الذات الشاعرة بذلك تماقدًا دلاليًا سالفًا اعتدنا عليه في عديد نصوص علاء عبد الهادي الشعرية: "أوقفتني في البنيك... أوقفتني في الطعم... أوقفتني في النادي... أوقفتني في الأكاديمية... يا عبد... يا عبد... يا عبد... (٦)".

في نظام التفتُّة للشيخ

لقد حرص علاء عبد

مهمل "تستدلون عليه بظُلّ" لعلاء عبد الهادي، الهاديان لونا آخر لكتابة النص الشعري

مصطفى الكيلاني

الملاحظات التفتُّة يتركب نصّ علاء عبد الهادي في بنائه الظاهر كالآتي: تصدير باسطة لتبشيره تشي بجنون

شعرية مختلفة للنص واحد.

كتابة "النوع السُّروي" (١)، كتابة الفجوات أو ما وراء الخطوط المستوية أسلوبيا ودلالية، كتابة العتمة، كتابة التفكيك، كأن تقول تفكيك اللغة ومنطق اللغة، كتابة اللامعنى، العيب، الصمت، الصام، الرهيب، الجنون، أو حافة الجنون، الانتظار...، هذه بعض من دوال اللغة التي يُمكن التوصل بها عند محاولة النفاذ إلى عالم علاء عبد الهادي الشعري في "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ (٢).

ولئن اعتمد هنّ الرسم المُزاوجة بين الأشكال والألوان هنّ "تشكيل" الكتابة الأدبية يُراهن في الأساس والمرجع على "شعرية" مختلفة تتكالف بحكم السياق الجاسم، ولدروابط الجمالية والوظيفية بينها، كالشعر والصمد والكتابة المشهية المسرحية والسينوغرافيا التي أضحت بعضا كثيرًا من بنى العمل المسرحي الجديد على شاكلة نصّ مكتوب أو عند تحيينه بالإخراج الركحي، وبناءً على هذه

مهمل
تستدلون عليه بظُلّ



علاء عبد الهادي

وله حسين وصامويل هانتغتون وعبد الرحمان منيف وأرسطو وأبي الفرج الأصفهاني وابن طباطبا وابن منظور وهوسلر ودانتي وسيمير أمين وماركيز وشكسبير وميشيل فوكو واليهوت والفيزي وبروست...

فالجميع بين مختلف هذه الأسماء هو المشترك بينها وما يصطبغ بالذات القارئة والكتابة شُما، إذ الكتابة، شُما كثرها من الكتابات وبالدلالة المخصوصة، هي وليدة أعمال القراءة ضمن سياقات متغيرة في مسار التجربة الثقافية والوجودية.

٣- هذان أو جُثون عارضين، من نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان.

ولئن حرص علاء عبد الهادي بنظم الفئونة مُطَّلًا في مجموع النصوص- المتبات على إظهار المديد من مراجع ثقافة الكتابة لديه فإنَّ التجريب حقن الكتابة على الاستمرار في مقارعة التقلُّ في المواطن اليلتمة من الذات وعالمها المسرَّبة المنفردة، ولكن، في هذا المقام الحادث بعيدًا عن الرغبة والاحتفاء باللفة في محاولة استقراء الأصل-الأصول والتقلُّ في التضيوع القصبة للحياة والموت، باستقراء كل من الحال الإبروسية والبالاوسية، وتعقب أدق الحالات في عالم الجسد والتوسُّل، لأداء عشقه الصوفي للمالم والأشياء، بالإنشاد والحكمة، أو الحكمة بالإنشاد والإنشاد بأحكامه (٧)، بل أن الخواء الفراغ الميت الانتظار، كما أسلفنا، تحوُّل مجرى طريق الكتابة من إمكان المعنى إلى الهامش الغارق في هامشية (مُهل)، ومن نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان حيث الوهن يهيمن الذات دون الإخفاء للباس المحض، فلا استدلال على الوجهة أو الاتِّجاه أو المعنى إلا بالطارئ العارض العابث الموقَّت (متبدلون على بظن).

فيتجاذب النص واقع حال مدفوعة بالوهم والسام وريفة التخشي (تحذري) في اتِّجاه وإرادة التخشي (تحذري) الجماعة والمكبارة والإصرار على الاستمرار في الوجود بالكتابة والكتابة بالوجود.

لذلك يتقاسم الحال الكتابة بعض كثير من الجنون الفيزيقي البريد العاصف الهائز المدمر لكل شيء قصد

النص "وفي التفكيك" (On Deconstruction)، وجماليات المكان، يشتمل على "المعذنين في الأرض" و"صدام الحضارات" والصورة الشبيهة (The Simulacrum) و"مسن الملح" و"المسيح يُصلب من جديد"، و"المثل السائر" يحتوي التمرکز الذكري (Phallogocentrism) و"غادة الكاماليا" و"المظلة المُقَمَّمة" و"وصف مصر" والكبرياء واليهوي" و"المومص الفاضلة"، و"فكر الشعر" تولد عنه "الأغاني" والتمركز العقلي (Logocentrism) و"عيار الشعر" و"نهاية الحداثة" و"القصيدة الكلاسيكية" و"ملحق" (Supplement) و"لسان العرب" و"أورفيوس، منزوعة أوصاله" وتجريد الأغاني، و"ك" (HicetNunc) و"يفتح على البهيرة"، و"ظاهرة الإدراك" به "العمى والبصيرة" و"د. جيكل ومستر هايد" و"مغامرات الأفعاك" و"دروس في الألسنية" و"المائة" و"تحليم العقل" و"الوثيقة الدولية لحقوق الإنسان"، و"النظريات الماركسية للإمبريالية" حيث "الجندي الطيب شيفيك" و"الكوميندا الإلوية"، و"كاستيالدو اللا-مستكاف" يلتقي ضمنه "التحول الثقافي" و"أناسيد مالنورود" و"الإنسان ذو البعد الواحد" و"ليبر أو مكب أو عُطيل أو هاملت، و"كساء المعرفة العلمية" يُفضي إلى "الكلمات والأشياء" و"الأرض الخراب" و"المواقف والمخاطبات" يشتمل على مقاطع سبعة، و"الرسالة" يُقرع إلى "طائفت الإشارات" و"الليونة"، و"كالبحت عر الزمن المفقود" بإقامة الستة، مع إضافة تدليل في الأخير يحمل عنوان "كتاب الطائر".

كذا مُجل النص الهذيان، استنادًا إلى سدى نظام الفئونة، هو الحيز القائم بين الدليل مُنْشَلًا في مجموع عناوين كتب وإشارات ضمنية إلى أسماء أصحابها وبين غياب الدليل حينما يُهيم كتابة الهذيان على روح النص، بل ترد عناوين الكتب في مجرى السياق العام لكتابة التدايعات على شاكلة عارضة يصعب إدماجها في دلالة جامعة، كان تتعاقب على سبيل المثال في المسار الهذيانِي أسماء، كيتشه وداروين وباركاشو وماركيز وهامس جورج غادامير وهيجل وهيدغر ومارتر وجاك دريدا وغاستون باشلار

الهادي في هذا النص الحادث على كتابة المتوحد الأسلوبِي ضمن بنية تيدو عند التمثل التراثي واحدة بنظام عنوانية لاحت للنظر، كالقوانين الرئيسي يختصر معنى التهميش والضياع ووضعية الدون عند استخدام لفظ "مُهل"، ويؤمن إلى الدليل التقريبي أن الإحالة على الضمير الجمعي الحاضر الغائب: "يستبدلون عليه..."

أما لفظ "ظل" فهو، وإن بدًا استيهاما في الاستعمال المتداول، فمُتَّاه أقرب إلى التوظيف التراثي، عُوذًا إلى التخييل التقدي المصري القديم، يُقارب بذلك مفهوم الروح أو ما تبقى من أثر للروح في واقع الإعمال الصريح الملن. وكأننا بنمَّ الإهداء تلامس حالا من الرهش في اتجاهين:

انصاف الأنا لن يكرهون المسؤولية على من يرغبون فيها، وانصاف من يرغبون في المسؤولية على راضيهما، والأنا الشاعر منهم، على وجه الخصوص.

أما نص التصدير الراجع إلى فريديريك نيتشه فهو استمرار في رهش الآخر بالتعالي وضرب خالص من الترجسية، وهو نص خطابي يُلْطِظ وحدي الاتجاه يلمن التفوق "الحكمة" والبهارة والكتب الرائحة والفموش اللازم...

وقد ساعد نظام الفئونة المتبع على تشكيل نصين في بناء واحد: الكتابة المرسل والكتابة السطرية، أو النص المتضمن والنص المتضمن. ولطف Delirium المصحوب بـ"عرض مع الترفيع التلثي من الأول إلى الخامس يُعَلِّم العلامات الدالة على أجزاء النص المرسل الذي هو مجال كتابة التدايعات

في أداء هذيانِي مخصص. وأما نصوص الفخوات الفاصلة والواصل بين الهذيانات الخمسة فهي تقليد آخر للهذيان بالوان وأساليب مختلفة، ويتكبر مُتَّعِد للناون، كزب الأشياء الصغيرة (The God of little things) يتدرج إلى "أصل الأنواع" والصلب والنفث والفريد "قائلة علم من العزلة والحقيقة والمنهج (Truth and Method) وتاريخ الحضارة" وفلسفة الجمال، و"الوجود والزمن" يتضمن الوجود والعدم ونهاية البوتوييا، و"كالنار والبيان" لتتقي ضمنه "الإيديولوجيا الانتقالية" و"علم



لذاكرة من خراب ناتج عن سبان عفوي في زحمة لغة الهذيان، أو مقصود، لما لهذيان من عديد الإشارات المختلفة إلى نقطة الوعي رشي الارتضاء الذي يثبته، عادة، حال التشنج، في وضع قائم بين المصعو والإيماء.

إن ما يشد الانتباه عند قراءة "مُهمَل يستدلون عليه بطل" ليس الظاهرة الهذنيّة في حد ذاتها، بل ما تُمرره في الأثناء من دلالات حكميّة هي في صميم الحال القصوي للوعي المتأخّم لما قبل الوعي المُضَي في الأعلى أو الأعمق إلى اللاوعي، كاللاشيء:

"لا أخذ يشك،
أيها الجبهة
في اللاشيء" (١٠)

وتتأخّر الشهد في الحافظة (١١)،
وكالسيرير لهُ إهدام أربعة، لكنها لا تسير... إلا هي السيل (١٢)،
وكاظم يبيح عن سبب للصية يجمعه
للإدراك (١٣)، وكالبهوت صارت منازل
فحسب (١٤)، وكالاجدران الطيبة،
كأمراته تماناً، تنسى الأجيال إن صمتوا
وبهتت بالصوت، بالخاصين (١٥)،
وكالمرأة تصعب من فرجة النافذة
عنوان الحياة وتُسبّي، الزمان (١٦)،
وكثفت "تحطيم المثل": كم تَمَيَّنَت أن
أكون سعيداً دون أن تقل معرفتي (١٧)،
وكيئوال الصداقة، كم يوجد أصدقاء
لم تكشفهم بصدء (١٨)، وكتمريف
الحياة: "الحيلا أن تختار طريقك
الخاص إلى الموت" (١٩)، وكماهيّة
الكلام واللسان والواقع والجسد
والفصل والقلب والنساء والإنسان في
نص "الأرض الخراب" (٢٠)...

غير أن الحكمة في "مُهمَل تستدلون عليه بطل" لا تقتز العقل بذكاء ومرجعاً، لأنها وليدة لغة جديدة باستمرات حادثة، واللا منطلق في انتباه منطق بديل لا يستقر على شاكلة محددة نتيجة فيض حالات الهذيان المستمرس بعفوية الكتابة وتماق الصدفة ونظام السياق الحيثي لحظة الأدا (enonciation).
لذلك تتنزل الحكمة، ممّا، بين حادث الاستمارة وعفوية الإداء الحيثي. وإذا جرّأت القول في كل منهما بذت الاستمرات علامات للتدليل على "حكمة الجنون" إذا جازت الدليل على ما يتحقق من هشّة وإدهاش عند

تمركزها المعتاد، لما للنص المتعدد من اقتدار على نصف التوابت الأسلوبية وتقويض الثابت الجمالي. فالهفاجة أو العفوية أو الصدفة هي الحافز والأساس المرجعي للكتابة دون نصي الحضور الغفائي الذي يُعيّن (من المعنى) البعض من كثافة اللا-معنى، العيب، "منطق الجنون" أو الحال الوسط بين المنطق وانتفاقه بالتقيض المتفق عليه اصطلاحاً بالجنون.

الجنون، بمنظور هذا السياق، هو المرادف التقريبي لكتابة اللا-معنى باعتباره الوجه الآخر للمعنى ومُتعبه والحافز الأساسي على تكرره وتعدده وتغيّره بجهد الاستمارة وصادت المعاز.

ثمة شعور دفين بالانتماء إلى وضعية الهامش منذ النصّ المتيّة الأولى (النون) يليه الإهداء والتصدير بقول دال على التوقّف لدى هيرديريك نيتشه. ويتأكد هذا الشعور بالهذيان (Delirium) المتكزّر المستبد بمُهمَل النصّ، المنسّ في مُهمَل خيوط سذاه.

ولأن النصّ الهذنيّ هو مجال التدايعات فإنّ للهفظة الكاتبة هي التي تستدعي إليها فيض الكلمات بما يستمرس بصفة عفوية أو شبه عفوية: "سقطت صومعة ذات مرّة، على رأس متكف، كان ذلك مع مفب الليل، قبل ذلك كانت الأشجار تلد فتيات نامضجات وتختفي مع مفب الليل، يظهر للرجال أئداء هائلة وغصون... مع مفب الليل" (٩).

٤- البُعد الآخر للظاهرة الهذنيّة: دلالات الحكمة

كما يستدعي الكلام الصمت الذي هو ضرب من الكلام المحتجب، كما يومهم فعل الإظهار باللمّة أضماراً من قبيل استعادة البعض من هشّة التكلم البدائي أو الإفصاح عن القليل من رغبة البوح بما يفرق في العتبة. فتداخل المعاني بإرتباك اللمّة لحظة الهذيان، يضاعف غشائيّة ومشاهد متقاطعة وصلامات تفقد أو تكاد سمانها الأيقونية كي تفرق رموزها في لغة لا تخضع لمنطق التوافق والتداول المعتاد. مثلاً يتفكك المكان بمُتعدد أمكنة لا ينكشف منها إلا النزر القليل من العلامات الدالة عليها، لما حدث

إنجاز الكثير من الأشياء والهذيان الذي لا يعني هذياناً محضاً، وإنما يُراد به ترك اللمّة تمبر مواطن اللحظة فيفيض حيويّتها وتوقع أدائها السياقي، ليتخلّ كل من المنطق والنظام والعلامة والدلالة بالثبوتية ويُهمَل النصيب-الغيبات التي يزخر بها النصّ المُهمَل. فالذي يلبس بالرغبة الكتابية الأولى يتموقع بالفناون فيما بعد الآخر لهذه الرغبة، كمدنية لا مرئية (٨) تنسب عديد الصفات الأيقونية بنظام الثبوتية المذكور.

إلا أن المسائر في مواطنها يستلزم حشماً قبل الحصر لإدراك ما تظهره العلامات وما تبهل، شأن محاولة القراءة التأويلية (herméneutique)، ممّا، لنا، لا تدعي معرفة الدقائق والتفاصيل الخاصة بهذا "النصّ النوي"، بل التوصل إلى إدراك مُهمَل يقوم في الأساس والمرجع على استمارة هذه الدقائق والتفاصيل، شأن أيّ مقاربة تأويلية تعتمد الأجزاء بنية التوصل إلى مقاربة الكل بتحقيق فهم أشد، لا الفهم الأوحد، وذلك لاختلاف الذوات والثقافات القارئة. إنّه، هنا، تقبيل تماماً في نصّ عله عبد الهادي. إلا أنّها لم تعد تلك التي تحيل على دليل معرفتي بالربابة والبسد والتأملات الحسيّة في الحياة والموت، وبُهمَل القامات الصوفيّة المستوحاة من تراثات نصوص التصوّفة.

فالحكمة الحادثة هي التقيب في ما تبقي من الحياة بل كساب هذا المنقب صفه البهيمومة الموقّعة في انتظار اللحظة الأخيرة. غير أن مؤقّات شئ بالمرصاد لا تعد هذه الحكمة تُثير طمانينة غداً الأمل الأخير مُمَثّلاً في الكتابة، ولا شيء غداً الكتابة.

إنّ الحكمة الحادثة هي الإشراق أيضاً علر جنون خافت لا يقبل الياس المحض المؤدّي حتماً إلى الانتحار. وليست وثوقاً أو ما يُشبه الوثوق بترؤع الذات الكاتبة، وإن بصفة واعية أو لا واعية، إلى أداء حالات ومواقف متناقضة في الغالب تنتهج سبيل التجريب العفوية إقرار حقيقة الكارثة الفيوضي العيب اللا-معقول العتبة في أتباع، وتعليل الظواهر بالندارة التي قد تنهي واحداً رغم مدى ضيقها وأصاها. ففعال تمثل العالم والأشياء، ممّا، يربك نظام الدائرة ويتقد الأساق



البروتست

- ١- علاء عبد الهادي: "مُعْتَمِدَةٌ لِنَظَرِيَّةِ لِنَدْوَعِ التَّوْبِي،" مِجْلَدٌ "تَقَاتُفَاتِ، الْبَحْرِيْنَ، الْمَدَانِ ٢٠٠٤، ١٢٣، ١١.
- ٢- إِنْ الْمَلَايَّةَ بَيْنَ الْمَشْرَمَاتِ الْخَلْفَةِ لِنَدْوَعِ الْوَادِحِ مَوْجُودَةً دَلَامَا، أَيْ إِنْ لِكَيْفَاتِهِ لِنَشْرَاكِمَا فِي قَوَابِطِ قَلْبَةٍ قَلَمَةٍ عَلَى السَّوَامِ، وَلَنْ هَلَتْ كُلُّ شَيْءٍ مَوْجُودَةٍ لِنَدْوَعِ الْوَادِحِ قَادِرَةً عَلَى الْإِحْقَاقِ بِاسْتِقْلَالِيَّةٍ نَسَبِيَّةٍ، لَهَا خُصَالُهَا الْجَهَالِيَّةُ، السَّابِقِ، ص٢١.
- ٣- علاء عبد الهادي: "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" مَصْر: الْهَوَاةُ الْعَامَّةُ يُصَوِّرُ الظَّالِمَةَ، ص٢٠٧، ١٠.
- ٤- أَرْبَعَةُ عَشَرَ نَسْأَ شَيْءٍ، عَنَّا نَوْفُوسُ.
- ٥- علي حنا عبارة هانس جورج غادامير: Hans Georg Gadamer, "Vérité et méthode", Paris: Seuil, ١٩٧٧, p.١٠٠.
- ٦- "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٧٠-١٨٠، أَنْظُرْ مَحَاوِلَاتَا الْقَرَابَةِ يُعْمَلُ أَعْمَالُ عِلَالِ عَبْدِ الْهَادِي الْمَشْرُوعِ ضَمَّنَ "شُعْرُ الْإِخْلَافِ" كِتَابَةِ الْأَصْلَاقِ فِي نَحْوِصِ عِلَالِ عَبْدِ الْهَادِي الْمَشْرُوعِ، مَصْر: مَرْكَزُ الْحَضَارَةِ الْمَرْيُوعَةِ، ص٢٠٥، ١٠.
- ٨- لِنَمْسَالِغِ الْإِيْتَاوُ كَالْفِيلُو، مُؤَلِّفُ رَوَايَةِ "مَدُنٌ لِرَايَّةِ".
- ٩- "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٣، ١٠.
- ١٠- السَّابِقِ، ص٣٣.
- ١١- السَّابِقِ، ص٣٣.
- ١٢- السَّابِقِ، ص٣٣.
- ١٣- السَّابِقِ، ص٣٣.
- ١٤- السَّابِقِ، ص٤١.
- ١٥- السَّابِقِ، ص٤٧.
- ١٦- السَّابِقِ، ص١١٢.
- ١٧- السَّابِقِ، ص١٢١.
- ١٨- السَّابِقِ، ص١١٢.
- ١٩- السَّابِقِ، ص١٤٧.
- ٢٠- السَّابِقِ، ص١٥١-١٥٧، "جُزْأُ."
- ٢١- "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٤٨-١٥٠.
- ٢٢- السَّابِقِ، ص١٥٣.
- ٢٣- السَّابِقِ، ص١٥٣-١٥٧.
- ٢٤- أَنْظُرْ الْمَوَاقِفَ وَالْمُخَاطَبَاتِ "مِنْ مَعْمَلِ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٣٣.
- ٢٥- الْجَنْدِيَّ الطَّهْبُ شَهْبَانِ، السَّابِقِ، ص١٣٣-١٤٠.
- ٢٦- "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٤٨-١٥٠.
- ٢٧- السَّابِقِ، ص١٥٣.
- ٢٨- السَّابِقِ، ص١٥٣-١٥٧.
- ٢٩- أَنْظُرْ الْمَوَاقِفَ وَالْمُخَاطَبَاتِ "مِنْ مَعْمَلِ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" ص١٣٣.
- ٣٠- "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" السَّابِقِ، ص٢٠٨.
- ٣١- السَّابِقِ، ص٢٠٨.
- ٣٢- Soern Kierkegaard, "Traité de désespoir", Gallimard, ١٩٦٩, p.١٠٠.

هذا الخراب المستعجل قد يستوّر اللّيب بمفهوم الثّاليف (٢٥) أو التّوغل في مواطن الجنون، الحكمة، بعيداً عن المنطق السائد والعقل التداولي، بما يُشبه حكمة لهر أو ماكبث أو عُطيل أو هاملت، وبالمشرك بنهم جميعاً (٢٦)، أو تعقب العتمة، الظل، ما وراء "الكلمات والأشياء" (٢٧)، أو استقراء دلالات "الخراب" عبر الكلام واللّسان والواقع والجسد والفضاء والقلب والإنسان (٢٨)، أو البروح بطروفي الميش الصعبة القاسية (٢٩)، والإحاج إلى عطب ما ناتج عن قرهه الجسد وتآكده عذابات الروح، ليبلغ الهذيان بذلك أصعب حالات التردد والارتباك والبحث عن المفقود (٣٠) والانتظار في الانتظار: "شروق/ خارجي، محطة القطار، مطر شديد، ومقعد فارغ إلا من ملاين من كانوا عليه" (٣١)، بل هو الهذيان يستحيل إلى ضيوبة حادة كي يحدث ما يُشبه الفصام: "يستقط. شاعر منتبها على صوت أجش يُعني خارجاً من حنجرتة، يُشبه صوته تماماً، وعلى حفيف فرائشات اندفعت من مهبلة، كانت تُصوّر بإشاراتها الدقيقة في الهواء. كتاب الطلال" (٣٢).

٥- مُعْتَمِدٌ... شاعرية اليأس لِنَقْتَرِبُ عَلَى إِنْصَابِ أَمَلٍ.

كما "مُحَلِّقٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ،" نَصُّ التّفكير، والبُوح وحكمة الجنون، كِتَابَةُ الْهَنْدِيَانِ الَّذِي يُقَارِبُ نَحْوِ الْكَارَةِ، وَجِهَ آخِرَ لِمَا مَرَّةِ التّنْقِلِ فِي التّخْوِمِ الْقَصِيَّةِ لِلْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ بِفَضْلِ الْكِتَابَةِ الْأَدْبِيَّةِ، آدَاءُ فَيْضِ الرّغْبَةِ فِي مِغَالِبَةِ السَّامِ الْفَرَاغِ الْإِنْتِظَارِ، تَحْدِي الْمَوْتِ الْمُرْتَمِصِ بِكُلِّ شَيْءٍ فِي وَعْيِ الْذَاتِ الْكَيْتُونِي، وَهُوَ بِالإِضَافَةِ إِلَى الْمَآلِفِ شَاعَرِيَّةِ الْيَاسِ الْمَقْتَدِرِ عَلَى إِنْصَابِ أَمَلٍ، قَرِيبَا فِي هَذَا الْمَعْنَى مِنْ ذَلِكَ الْيَاسِ الْخُصُوصِ لَدَى سَمُورِنِ كِيرْكَغَارْدِ (Soern Kierkegaard) الَّذِي يُحَوِّلُ الْمَيْثَ إِلَى قِيَمَةٍ (٣٣)، وَآلَا-مَعْنَى إِلَى مَعْنَى، وَإِلْإِذْنَ لِلْأَمْرِ الْوَاقِعِ إِلَى إِرَادَةِ حَقِيقَةِ التّصَدِّي بِالْخَطَرِ وَالْمَخَاطَرَةِ وَالْإِصْرَارِ عَلَى الْكِتَابَةِ بِالْوُجُودِ، وَالْوُجُودَ بِالْكَتَابَةِ.

إِنْتِاقَ النَّصِّ عَلَى قَارِئِهِ، كَوَالِصِّ فِي ضِيُوبَةٍ كَامِلَةٍ، شَجَرَةٍ بِرْتَقَالِ (. .) تَشْبِكُ أَصَابِهَا، نَمَا شَبَّ فَوْقَ جَسَدِهِ، نَيْتَ الْهَوَا. . . شَارِبٌ كَثٌّ، وَبَيْنَ فَخْذَيْهَا رَاحَتُهُ خَشِيبَةُ مَسَاءٍ، وَرَكِبَ حَاطَةً تَلَهْفَةً، إِنْسَانٌ مَحْضُوقٌ فِي جَسَدِهِ، مَاذَا أَشْرَى هَذَا الشَّهْوِيُّ، كَانَ لِلْبُيُوتِ أَقْدَامُهُ، كَانَ يَحْمِلُ مَنَزْلَهُ غُرْفَةً تُوْ أُخْرَى، يَفْتَحُ زَيْنِهَا لِلْسَّعَابِ، مَهْجَةً شَقَقَتْهَا الشَّمُوسُ، السَّعَابَةُ تَعْرِفُ أَنَّهَا الْخَائِدَةُ، رَتَّبَ بَيْنَ جَنْبَيْهِ عَطَشًا، نَسَخَ السَّمَاءَ لَهَا. . . زُرَّاهُ دُونَ رَمَادٍ، أَصَوَاتُ مَهْوَرِ الزَّنْفَةِ الرَّحِيقَةِ الصَّخْرَةِ مَلُؤَةً إِصْبَا، أَهْمَدَةُ كَهْرِيَاءَ فِي صَفِّ طَوِيلٍ تَفْتَحُ سَوْقَهَا بِجَرَّةٍ شَدِيدَةٍ، زَجَاجَةُ الْيُوسَكِيِّ صَمِيَتْ شَهْوِيَّتَا فِي الْكُتُوبِ، الْحَيَاةُ دُخُلُ، الْكَلَامُ لَهُ سَبَاحٌ مَنَظَفِيٌّ هُوَ الْإِنْسَانُ، كُنْتُ أَجْزِي فِي مَعْنَفِيَّ عَلَيْهِ مِنْ دُخَانِ الشَّمُوسِ، مَهْمَلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، دَخَلْتُ دَاخِرَتِي وَمِصْبَاحٌ فِي يَدِي، أَجِثُ عَنْ أَجْنَعَةٍ. . .

إِنَّ الْوَأَصِلَ الْعَمَلِيَّ وَالِدَلَالِيَّ فِي هَذِهِ الْأَبْنِيَةِ الْإِسْتِمَارِيَّةِ هُوَ الظَّلْمُ، كَانَ تَحْرِصُ الْذَاتِ الشَّاعِرَةِ عَلَى اسْتِخْدَامِ الشَّيْءِ الْمَعْنَى وَالْمَارَضِ الطَّيْفِيِّ وَحَدِثَ الْمَوْرِدِ الْمَحْضُوقِ بِعَالِ الْإِنْتِظَارِ، قَرِيبَا مِنْ تَوَالِدِ الصُّورِ الْمِيزَانِيَّةِ الْمَدْفُوعَةِ فِي الْإِدْخَالِ بِالْمَيْثِ الَّذِي هُوَ الْحِكْمَةُ وَأَسَاسُهَا، وَأَمَّا عَفْوِيَّةُ الْآدَاءِ الْخَيْتِي فَهِيَ فِي صَمِيمِ تَبْلِيغِ حَالِ الْهَنْدِيَانِ، كَمَا أَسْلَفْنَا، إِذْ تَنَشَّأَ الْحِكْمَةُ فِي الْأَثْنَاءِ عَفْوِيَّةً فِي الْآخَرِ دُونَ إِعْدَادِ مُسَبِّقٍ، تَتَلَقَّى فِي رَغْبَةِ التّفكيرِ فِي مُجَالِيَةِ أَحْكَامِ السَّادَةِ (٢١) وَرَفُضِ الْجِدِّ الْمَحْضِ (٢٢)، بَلْ اعْتِمَادِ أَسْلُوبِ الْمَسْخَرَةِ الْمَسْوَدَةِ فِي تَوْصِيْفِ أَوْضَاعٍ مَادِيَّةٍ وَنَفْسِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ. فَيَسْتَرْزِمُ التّفكيرِ الْمُسَاعَدَةَ الَّتِي قَدْ لَا تَحْتَقِقُ فِعْلَ التّفكيرِ (٢٣).

لَذَلِكَ يَتَعَاطَلُ الْإِنْشَاكُ الْكَيْتُونِي لِحِظَةِ الْكِتَابَةِ حِينَمَا يُسَفِّرُ تَوْصِيْفِ عَقْلِ الْذَاتِ عَنْ فَوْضَى وَانْحِبَاسٍ لِلْمَعْنَى وَالْحَالِ:

"عَقْلِي مَبْنِيَّةٌ مُزْدَحِمَةٌ، لَمْ يَبْقَ لَهَا إِلَّا مَرَّ صَغِيرٌ بَارِدٌ وَمُظْلَمٌ. . .

أَتُوذُّ بِهِ،

حِينَ أَنْعَبُ" (٢٤).

العب. وهل اللّيب ممكن في واقع

• كاتب من تونس



في ذكرى فريد الأطرش وقفه مع الذكرى... قصة مع الفن

عمريوشموخة •

في السادس والعشرين من شهر ديسمبر
١٩٧٤ انطفأت شمعته مضيئة في دنيا

الإبداع الفئاني
والموسيقى العربي
المعاصر.. في مثل
هذا اليوم توقف
صوت الموسيقى
"فريد الأطرش"
عن الشداو
وعن التلحين.
وعن التفريد
والتطريب على
أضغان شجرة الفن
العربي الأصيل..

ارتبطت حياة الفنان الراحل
"فريد الأطرش" منذ مجيئه إلى
عالم الأنغام والألحان بالمعبد من
المصاعب والمصائب. وبالعديد من
المواقع والنواجع.. فقد عرف حياة
التشرد منذ كان طفلاً، حيث تشردت
أسرته في ثورة الدرزي التي قادها
والده الأمير "فهد الأطرش"، ففررت
العائلة إلى لبنان ثم إلى مصر،
لتنستقر في القاهرة وسط أجواء
من الخوف والفقر والامس، ثم ما
كادت الأمور تعرف بعض الإحساس
بالأمان، والشهرة الفنية حتى فجع
"فريد الأطرش" بمصرع شقيقته
الفنانة "سمهان" في حادث سيارتها



لا يمكن الحديث عن عبقرية "فريد الأسطرش"، دون التوقف عند تعامله الفني مع شقيقته الفنانة "إسمهان" التي انطلقت شهرتها الفنائية بالحن عملاقة عصرها من أمثال "رياض السنباطي" و"محمد القصبجي" و"داود حسني" و"محمد عبد الوهاب" وغيرهم. فلقد وجد "فريد الأسطرش" في عبقرية صوت "إسمهان" الثرية الخصبة التي يزرع فيها الحانه وعبقريته، بل يضم عبقريته إلى عبقريتها...

ويمكن القول أن "فريد الأسطرش" قد سبق جيله من الموسيقيين الملمحين في الولوج إلى العالمية في الفن من خلال لحنه المتميز الذي أدته "إسمهان" بعنوان "كياي الأتس في هيتا" التي ما تزال إلى اليوم شاهدة على العبقرية المبكرة للفنان والملمح "فريد الأسطرش" في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين!! وتجلت عبقرية "فريد الأسطرش" مع شقيقته إسمهان في العديد من الأغاني التي تألفت فيها إسمهان، ومنها "تويت ادرلي الأمي" و"يا لي هوالك شاغل بالي" و"عليك صلاة الله وسلامه" وهي أوبريت "انتصار الشباب" و"الشمس غابت أنوارها" و"أهلا بنور العين" وغيرها من الأعمال الفنية والألحان المبدئية التي تحققت بين الواسع والمبدئية التي تحققت بين الفنانين "فريد الأسطرش" والفنانة "إسمهان" قبل أن تمتد يد القدر لتخطف الصوت الذي أطرب الملايين بالحن الموسيقي الحزين... والكثير من المهتمين بتطور الموسيقى العربية، يذهبون إلى أنه لو امتد العمر بالفنانة "إسمهان" لأصبح للفن الفئاني العربي المعاصر شأن آخر!!

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في صائفة مسكونة بحب الفن

والتي تعتبر الأغنية الأولى الوحيدة التي غناها "فريد الأسطرش" من غير تلحينه، فلقد ألفها ولحنها له صديقه يوسف بدروس، وكانت هذه الأغنية بمثابة طير حلق بجناحيه في سماء الشهرة والنجاح... وذلك طبقا لما ورد من استعراضات "فريد الأسطرش" في مذكراته التي صدرت بعد وفاته... وبعد أغنية "يا ريتي طير"، قرر فريد الأسطرش أن يتحتم عالم التلحين بنفسه، فكتب أول أغنية من تلحينه هو، وهي أغنية "يحب من غير أمل" التي كشفت عن قدرته المبكرة في التلحين، الأمر الذي شجعه على تلحين بقية أغانيه بنفسه، فحقق نجاحا واسعا، وطارقت شهرته في أرجاء العالم العربي، وتوالت أغانيه الأخرى التي تعتبر باكورة نجاحه الأول وهو يضع قدمه على عتبة المجد... فظهرت أغنيته "عمري ما حافدر أنسلك" وأهوت عليك بعد نص الليل" وغيرها من الأغاني التي تؤرخ لبدايات الطريق الذي ملكه فريد الأسطرش على درب الإبداع والمجد الأثيل!!

سنة ١٩٤٤ وهي تؤدي دورها في فلم "غرام وانتقام"...

وقد انعكست هذه الفواجع على صحة الاستقرار الحزين، وسببت له أزمات صحية، ألزمت به الخضوع المستمر لتعليمات الأطباء....

ولد "فريد الأسطرش" سنة ١٩١٧ في جبل السدروز بفسوريا، وأعشى بعضا من طفولته في لبنان بعد فرار عائلته من بطش الاستعمار الفرنسي، لينتقل بعدها رفقة العائلة الأميرة إلى القاهرة، ومنها بدأ حياته التي سمرها له القدر... والمجهول!!

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في عائلة مسكونة بحب الفن، فوالده "عليه الأسطرش" كانت الراعية الأولى لموهبته، لأنها نفسها كانت تجيد الغناء وتجيد العزف على العود، ولقد اضطرت تمت وطأة العيش، أن تفني رفقة عودها في حفلات بعض العائلات الميسورة للحصول على رزق أبناها بعد أن أرى بها الدهر، ويد أن باعت ما تملك من الحلبي والمال فكان صوت والده "عليه الأسطرش"، هو الصوت الأول الذي استيقظت عليه موهبة الفنان "فريد الأسطرش" وقد شجعت والوالدة فالحقته بمهده الموسيقى لسمول موهبته عن طريق دراسة الموسيقى وأصولها...

غير أن أهم محطة في نجاح فريد الأسطرش على درب الغناء والانتشار، كانت الإذاعة المصرية، التي طلبت منه العمل ضمن فرقها الموسيقية... وكانت أول أغنية انطلقت بها شهرته هي "ياريتي طير لأطير حواليك"

من دون الإتيان على ذكر "المود" في حيان هذا الفنان أو ذلك.. بل إننا سنكتشف مدى تغفل هذه الآلة الفنية الساحرة في موهبة وعبقريته الفنان والمحن الذي يقيم علاقة "روحية" بين وبين "المود" على عهد يوحي لبنا أن الفنان أو المعلن، لا يقدر على إبراز لحنه وإلهامه إلا إذا كانت أوتار المود بين أنامله..

ولو عدنا إلى أعظم الألبان والأغاني العربية التي عرفت طريقها إلى آذان الجماهير العربية طوال العقود الماضية، لكانت أن أغلب تلك الألبان قد ولدت وترعرعت بين أنامل الفنان المعلن وبين أوتار المود قبل أن تأخذ طريقها وانتشارها إلى أذن المستمع والمتذوق. بمعنى آخر، إن المعلن الأصلي لا تهدأ عبقريته في التحلن إلا على رنات وأوتار المود، وكان هذه الآلة الفنية الساحرة ذلك إلهام وإبداع، تمد صاحبها بالإلهام في لحظات الإلهام!!

ويمكن أن نلخص ذلك حين نستمع إلى الموسيقى "رياض السنباطي" وهو يؤدي راقته الخالدة "الأملاك" برقة عوده، فتضلل علينا عبقريته اللحن وعبقريته المزج، بصوت عبقريته تجعل المستمع يستغنى عن مجموع الآلات الموسيقية، والكثافة بألة المود التي يستطعها "رياض السنباطي" ما في خلال لحن مركب ليس من السهل تبيان عبقريته وجمالته ما لم يرق المستمع إلى مستوى تلك العبقريته، وليس غريبا لدى الذين يعرفون قوة الإبداع الفني التي يتمتع بها ملحن من حجم "رياض السنباطي" والذي يعتبر المرجع الأول في المزج على آلة "المود" في العصر الحديث!! حيث بدأ الموسيقار "رياض السنباطي" مشواره الفني عاززا على آلة المود ضمن فرقة "محمد عبد الوهاب"، أي قبل أن ينتقل إلى مرحلة التحلن والخلق الفني مع كوكب الشرق "أم كلثوم" في أول لحن تردت - ومزال - أصداؤه.. مع أغنية "على بلدي المحبوب" في مطلع الثلاثينات من القرن الماضي.. وقد تخرج على يديه العديد من المازنيين الكبار على آلة المود، بمن فيهم الموسيقار "فريد الأطرش" الذي تلم المزج على المود في بداياته مع الفن والموسيقى قبل أن يصبح لاحقا من أكبر وأشهر الفنانين

حب" وأغنية "ياويلي من حبه"، غير أن الحلم لم يتحقق، فاضطر الملحن أن يؤدي الأغنيتين بصوته، وظل عبد الحليم يواصل مشواره الفني مع كوكبة الملحنين المتقنين من حوله، ورحل فريد الأطرش وهو يحمل بأن يلحن للفنان عبد الحليم حافظ، وضاع الحلم الجميل كما ضاع من قبله حلمه مع كوكب الشرق "أم كلثوم" ولم يكن فريد الأطرش وحده الخاسر الأكبر في عدم وصول الحان إلى فنانين كبيرين من حجم "عبد الحليم حافظ" و"أم كلثوم"، بل إن الموسيقى العربية هي الخاسر الأكبر، وأن الإبداع الفني العربي قد لحقه خسارة لا تموض بمسب ذلك!!

ويظل السؤال يطرح نفسه عن أسباب التباعد بين ألبان فريد الأطرش وصوت عبد الحليم حافظ!! وبالرغم من عدم الإلتقاء على عمل فني مشترك بين الفنانين الكبيرين، فإن الصداقة والمودة بينهما ظلت متواصلة وثابتة!! غير أن ذلك المحيط لم يؤثر في عزيمته فريد الأطرش في تقديم الأغنيات والألبان التي تتلفها الجماهير العربية بحب وإعجاب، وبما يحقق المزد من الأنصار والمحبين إلى صوته وحنانه، خاصة وأنه من أكثر الفنانين العرب إيمانا بالوحدة العربية، فغنى أغنيته الشهيرة "يساط الریح" التي يهر من خلالها عن عقيدته الفنية في إيمانه بالعروبة والوحدة بين الأقطار العربية..

سلطان المود..

تفرد آلة المود في الموسيقى العربية، بعزف خاصة، وتحظى بمكانة تميزها عن سائر الآلات الموسيقية الأخرى التي ارتبطت بالنظم العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية.. وبالرغم من التزاخم الكبير لآلات الموسيقى المصرية، فإن "المود" باعتباره آلة موسيقية شرقية خالصة، لم يفقد أهميته، ولم تتأثر مكانته في الموسيقى العربية المعاصرة، سيما في عصر العمالة الذين يود إلهام القفز في العصر الحديث في إعطاء آلة المود المكانة التي تستحقها بالرغم من هيمنة الآلات الموسيقية الغربية.. إنه لا يمكن الحديث عن فنان عربي ترك بصماته على الموسيقى العربية،

لقد غنى "فريد الأطرش" ولحن ما يقارب الـ ٦٠٠ أغنية طوال عمره الفني، وغنى بالأحان العديد من الأصوات الغنائية العربية من أمثال "سعاد" و"صباح" و"فايزة أحمد" و"مصر حواء"، وكان يأمل أن فني له "أم كلثوم" من ألبانه وكاد هذا الحلم يتحقق من خلال أغنية تحمل عنوان "زهرة من دمن" من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" غير أن الحلم لم يتحقق، واضطر فريد الأطرش أن يسجل الأغنية بصوته تقديرا لموضوع الأغنية التي تتلنى بثورة قاسمطين ١٩٤٨... والتي يقول مطلعها:

سائل العلياء عنا والزمانا × هل خفرتنا ذلة منصرفنا
المروءات التي عاشت بنا × لم تزل تجري سميرا في دمانا..

وقد تولدت لدى "فريد الأطرش" عقدة الإحساس بالاضطهاد لعدم تعامل كبار وجهاء الوسط الفني بالقاهرة مع ألبانه خاصة عندما امتعت "أم كلثوم" عن أداء الحان "فريد الأطرش" لأسباب ظلت محل تساؤلات الجماهير العربية الواسعة!!

سؤال آخر..

كما أن الفهريين على الموسيقى العربية وعلى عبقريته الغناء العربي، من الجماهير الواسعة، كثيرا ما يؤرقهم السؤال الآخر:

لماذا لم يغنى عبد الحليم حافظ من ألبان الموسيقار فريد الأطرش؟
- ولماذا لم يجمع المندليب الأسمر والموسيقار الحزين، على عمل فني مشترك؟

إنه على الرغم من وجود صداقة حميمة بين الفنان "عبد الحليم حافظ" والموسيقار "فريد الأطرش"، إلا أن هذه الصداقة الودية، لم تشر أصلا فنية حقيقية بين الصديقين اللدنيين، لأسباب ظلت غير مفهومة، وكان المندليب الأسمر حين تواجه الصحافة الفنية بالسؤال عن سبب ذلك، يجيب أن الأمر لم يكن بعد، وأنه لا يعاني في أن يفني من ألبان صديقه "فريد الأطرش" وقلقله كاد أن يتحقق هذا الحلم، عندما باشر الموسيقار فريد الأطرش وضع الحان وأغنيات ليتوحيها المندليب الأسمر بصوته، ومنها أغنية "زمان يا





ليؤدي الحاناً بصوته، مستفيداً من الجوق الموسيقي، فيسرعنا بإحساسه وإلهامه بصورة تتجاوزوه لو أداها رقة المجموعة الموسيقية المرافقة له... ولعل الفرق بين "فريد الأسطرش" وعزف "محمد عبد الوهاب"، أن هذا الأخير ينظر إلى العود كآلة قادرة على إيصال الحانته بصورة "تعبيرية" تتميز بالصنق والصفا، في حين أن "فريد الأسطرش" يرى في العود كل حياته الفنية، وفضلاً عن أنه الآلة الأكثر إيصالاً لأحاسانه، فإنه يصنع منها "استعراضاً" هنياً يبهير السامع، ويحرك المشاعر ويحيي الوجدان خاصة وأن الحزن الذي يميز ألحان "فريد الأسطرش"، تجد في آلة العود، المجال الأكثر ملاءمة لتلك الألحان والأشجان!!

ارتبطت آلة العود بالموسيقار "فريد الأسطرش" ارتباطاً وثيقاً، بحيث لا يذكر اسم "فريد الأسطرش" إلا مقروناً بالآلة العود. وقد عبر الفنان عن هذه العلاقة الحميمة بينه وبين هذه الآلة الوترية الشرقية بقوله:

"منذ احتضنت العود في معهد الموسيقى ورحمت أعزف عليه، وأنا أحس في حسرة نفسي بإحساس مختلف، وكأني ولدت في ذات اللحظة التي حركت فيها الأوتار.."

وإضافة إلى عبقرية "فريد الأسطرش" في العزف على آلة العود، فإنه يمكن القول أنه الوحيد الذي جعل لهذه الآلة مكانتها المتفردة ضمن الفرقة الموسيقية، وصنع لها شخصية محبوبة لدى المستمع العربي!!

وإذا كانت آلة العود تمثل جزءاً من شخصية فريد الأسطرش، فإن هذا المازف الماهر على هذه الآلة الوترية الساحرة، يمثل بشخصيته الفنية الطرب العربي الأصيل بكل عمق، فقد كان مبدعاً أميناً على أصالة الموسيقى العربية، وكان يؤمن أن العمل الفني الذي يبدعه الفنان هو المبدأ الذي يعبر عن قيمة العمل الفني الذي يخرج به إلى الناس وليس شيئاً آخر... فاعمال الفنان الحقيقي هي التي تتحدث عنه وتكثف من عبقرية وتقدمه وهي وحدها التي تصنفه ضمن المكانة السامية التي يلقب بمقامه في قلوب الملايين من عشاق فنه.



رقة رنات أوتاره، فاستيقظ في أعماق الطفل غريزة حب التعلم والتلق بهذه الآلة الفنية، حتى صار الإنسان لا يفرقان، وعلى أوتار العود، خرجت إلى الوجود أذهب الألحان وأجمل الأغاني التي صمدت به منجدة "فريد الأسطرش" حتى آخر لحظة من حياته، ولعل من سائل يقول: لماذا آلة العود دون غيرها تحظى بهذه الهبة الخالصة لدى الملحن والفنان والمستمع على حد سواء؟... والإجابة أن العود تتوفر على خاصية الروح الشرقية القادرة على التلاقي مع النغمة الأصلية التي تخرج من جوف الملحن لتستقر في جوف المستمع.. من خصوصيات العود، أنه الآلة الموسيقية التي تحفظ للموسيقى العربية والشرقية أصالتها ونقاها، وهي الآلة الفنية تساعد الفنان المقتدر على الانسجام مع الألحان التي يرسلها في لحظات الإلهام، فيحدث الأثر الفني المطلوب في نفس المستمع المتلقي، وربما لهذا السبب نجد الموسيقار "محمد عبد الوهاب" يخلو إلى أوتار عوده

العرب عزفاً على أوتار العود!! لقد ارتبط اسم "فريد الأسطرش" بالآلة العود، كما ارتبط العود في الموسيقى العربية المعاصرة باسم الموسيقار "فريد الأسطرش"، والسبب ليس فقط لمهارة العزف التي عرف بها "فريد الأسطرش"، ولكن أيضاً للمكانة الخاصة التي صنمها الفنان لآلة العود ضمن الفرقة الموسيقية التي ترافق ألحانه، بحيث أن المستمع العربي قد تعود أن يطرب على تقاسيم العود الساحرة التي تبدها بتقوى عجيب أنامل عبقرية الموسيقار "فريد الأسطرش"، وربما يعود الفضل في إعادة الاعتبار لهذه الآلة الموسيقية لهؤلاء العمالقة الذين لم يتسكروا للتراث الموسيقي العربي، وكان "فريد الأسطرش" أحد هؤلاء العمالقة الذين استحدثوا مكانة رائدة لتقاسيم العود في المقدمة الموسيقية العربية..

ويمود اهتمام الموسيقار "فريد الأسطرش" بالآلة العود، إلى طفولته حين كانت والدته الفنانة "علياء الأسطرش" تجيد العزف على العود، وتؤدي أغانيها

غنى فريد الأطرش للقضايا القومية والوطنية، وسجل العديد من الأغاني والألحان التي تعبر عن موقفه إزاء القضية العربية الأم، قضية فلسطين باعتبارها نكبة عربية مشتركة، وقد غنت له في هذا الصدد الفنانة "فايزة أحمد" إحدى أجمل الحانه من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" عن حوار بين فدائي فلسطيني وأخته يقول مطلعها:

اختلك الحرة ثارت...
وعلى دريك سارت...
وأنها تحفظ عهدك...
لست في الميدان وحدك...

غير أن الجانب العاطفي والوجداني، أخذ القسط الأوفر من الحانه وأغانيه، ويمتبر فريد الأطرش أقدر الفنانين الذين تقنوا بالغلب وترنموا بأنغام المشاعر والمعاطف، وما تزال أغانيه العاطفية تيمش في قلوب مستمعيه، وتهدد أنفاس المشاق والمحبين عبر

تجاهل فريد الأطرش لبلده المحتل، وهو ما دفع الفنان الجزائري الشهيد "علي معاشي" (أعدمته السلطات الاستعمارية سنة ١٩٥٨) إلى تأليف أغنية "بلادي الجزائر" تغنى فيها بمختلف ربوع الجزائر، رداً على أغنية "بساط الريح" التي تجاهلت ذكر الجزائر، والمثير أن أغنية المرحوم "علي معاشي" قد أقيمت من النجاح والانتشار وقد تلقفها الجمهور الجزائري بحب شديد بحيث يندر أن تجد مواطناً جزائرياً واحداً لا تتردد شفاهه بهذه الأغنية الجميلة، ولعل هذا ما دفع فرنسا إلى تكثيف الرقابة على نشاط الفنان "علي معاشي" لينتهي به مصيره إلى إعدامه بمسقط رأسه "تيارت" وهو في أوج عطائه الفني والإبداعي.

شكانت أغنية "بلادي الجزائر" بديلاً لأغنية "بساط الريح" ولكن على الطريقة الجزائرية!!

بساط الريح التي أغضبت الجزائريين!!

لم يعضم الجزائريون تجاهل الفنان "فريد الأطرش" ذكر اسم بلدهم الجزائر (وهي قلب المغرب العربي) عندها تقف بكل من "مراكش" و"تونس" وهو يقابل عبر "بساط الريح" حيث توقف طويلاً عند "تونس الخضراء" مبدياً حبه الكبير لهذا البلد المغاربي الجميل، ومبرزاً الملامح الجمالية لهذا البلد بإبداع فني لافت للانتباه، بالرغم من أن الموسيقى "فريد الأطرش" لم يسبق له أن زار "تونس" هي حين أن الفنان قد زار الجزائر وأحيا بها حفلات غنائية أيام وسنوات الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو الأمر الذي أغضب الجزائريين المتعلقين بالانتماء القومي للأمة العربية في مواجهة سياسة الاحتلال والاستعمار الفرنسي، وقد بلغ الغضب بالجمهور الذي حضر الحفل الفني للموسيقار "فريد الأطرش" بالجزائر، أن رما الفنان المطرب ببعض الحجارة والطماطم والبيض، في احتياج كبير حسب الروايات المتواترة، غير أن بعض الروايات تقول إن إضداد حفل فريد الأطرش بالجزائر كان من تدبير سلطات الاحتلال الفرنسي إحساساً منها بالخوف عندما رأت الجمهور الجزائري الغفير يتهافت ويتزاحم على تذاكر الدخول إلى الحفل الغنائي، حيث أن سلطات الإدارة الاستعمارية رأت في ذلك تمسك الشعب الجزائري بمروية وأصائله التي قال فيها إمام النهضة الجزائرية "أين باديس"،

شعب الجزائر مسلم وإلى العربية ينتمى
من قال حاد من أصله
أو قال مات فقد كنز
أورام إد ما چاله

رام المحال من المطلب
فاوعزت بذلك الفعل لتوتير العلاقة بين الموسيقار العربي والشعب الجزائري وقد أدت هذه الحادثة التاريخية إلى سوء الفهم بين الطرفين، رأى فيها فريد الأطرش إهانة له، ورأى فيها الجمهور الجزائري تجاهلاً وتكراراً لتضحياته وكفاحه في سبيل الحرية والعروبة، ويقدر ما أدارت هذه الحادثة رضى وأرتياحاً لدى الإدارة الاستعمارية، بقدر ما أثار خدشاً موجه في ذاكرة الشعب الجزائري الذي ما يزال ينكر



من جبل الدروز، ومقدرة صوتها على أداء الألحان والأدوار الأوبرالية، يسمو إلى الأداء الجيد لفن "السوبرانو"، ومحاولاته للآلات للموسيقى المصاحبة للمقطوعات الغنائية وللوحات الفنية التي وضع ألحانها شقيقها الموسيقار الشاب "فريد الأطرش"، وخاصة في الأعمال الفنية والغنائية مثل: "الشمس غابت أنوارها" و"أهلاً بنور العين" و"الليل" وغيرها من الأعمال الفنية التي أداها بمشاركة "سمهان".

وبموت الفنانة "سمهان" في الرابع عشر من جويلية ١٩٤٤ في حادث سقوط سيارتها، فقد الغناء العربي أعظم صوت في أداء فن الأوبريت، كما فقد فريد الأطرش صوتاً عبقرياً قادراً على أداء ألحانه في فن الأوبريت الغنائي، فغير أن غياب "سمهان" عن الساحة الفنية، لم يكن شقيقها "فريد الأطرش" عن المضي قدماً في مشروع الفني في مجال الأوبريت، إلا أنه واصل طريقه في إنجاز العديد من الاستعراضات الغنائية الناجحة مع أصوات فنية أخرى، فقدم في هذا الخصوص مجموعة رائعة من الباقات الاستعراضية مع "شادية" في "يا سلام على حبي وجبك" ومع "نور الهدى" في "ماقتولش لحد" ومع "صباح" في أوبريت "فارس الأحلام"، كما أدى أوبريت "الشرق والغرب" التي كتبها الشاعر "صالح جود"، ما يميز القول، أن "فريد الأطرش" قد خدم الموسيقى العربية خدمة جليلة في فن الأوبريت، وما تزال روايته الفنية تقف شاهداً على عبقرية الإبداع الغنائي العربي المعاصر في القرن العشرين.

وإذا كانت حياة الموسيقار الحزين سلسلة من محطات الألم والحب والأسى عند كل الذين يتتبعون مساره الفني، فإنه بالمقابل كانت حياته نهراً متدفقاً بالإبداع، وبالعلماء الفني، فترك تراثاً زاخراً من الأعمال الخالدة، لا يمكن أن نتمسوها الأيام، ولا يمكن أن يؤثر فيها الزمن، لأنها ولدت لتبقى... وتنتصر بها ذريعة الفنان لتحيي في قلوب الملايين عبر الأجيال المتتالية!! فوهل هذا قدر الفنان الذي صنعته أوجاعه وعبقريته وكفاحه، نيقف على قمة الإبداع الغنائي العربي في العصر الحديث !!

(٢) كاتب باحث موسيقي جزائري.
Omar_bouchemoukha@yahoo.fr



الأيام والسنين!!

ملك الأوبريت...

اختارته منذ البداية، وتركت تجريبها مع "أوبريت عائدة" كقطعة صغيرة في بحرهما الغنائي الكبير...

في مطلع الأربعينات من القرن الماضي، فاجأ "فريد الأطرش" في أول ظهور استعراضى باهر، جمهور الفن والفناء بمجموعة من الاستعراضات الغنائية في فيلم "انتصار الشباب" الذي قاسمته دور البطولة تمثيلاً وغماء شقيقته الفنانة "سمهان".

"انتصار الشباب" هو عنوان لأوبريت غنائي، قام بوضعه ألحانه وشارك في أدائه "فريد الأطرش" صحبة شقيقته "سمهان"، بحيث كان هذا العمل الفني المبكر من العبقرية والإبداع، ما رفع صاحبه إلى مرتبة ملك الأوبريت!!

ففي هذا العمل الفني الاستعراضى، كشف "فريد الأطرش" عن موهبة بل عن عبقرية ميكرة، أثبتت الأيام لاحقا صدقته وجديتها، فقد كان "انتصار الشباب" الطريق الذي مهد أمام صاحبه لتحقيق المزيد من النجاحات الفنية في فن "الأوبريت"، حيث تجلت مقدرة فريد الأطرش في إبراز القدرات الصوتية العالية والمتميزة للفنانة "سمهان"، واكتشف الجمهور عبقرية صوت هذه الفنانة القادمة

إذا كان فريد الأطرش يستحق لقب "سلطان العود" لمهارته الفائقة في العزف على أوتار آلة العود، فإنه بالموافاة مع ذلك، يستحق لقب "ملك الأوبريت" بدون منازع...

صحيح أن الريادة في التأليف بخصوص هذا الفن الغنائي المستحدث في الموسيقى العربية المعاصرة، تعود إلى "سيد درويش"، ثم "محمد عبد الوهاب" لاحقاً، لكن الفضل الأكبر في ترقيته هذا اللون الغنائي وإعطائه المكانة التي تليق به ضمن مسار تطور الموسيقى العربية المعاصرة، يعود إلى الفنان فريد الأطرش الذي استطاع بموهبته ومقدرته الفنية أن يدمج فن الأوبريت ضمن الموسيقى العربية الشرقية الحديثة بعد أن كان هذا الفن الراقي حكراً على الأوبريين، وهذا بالرغم من التجارب التي أباها بعض كبار الفنانين العرب في هذا المجال، ومنها تجربة أم كلثوم في فن الأوبريت من خلال أدائها لأوبرا "عائدة للفنان الإيطالي الشهير "فردى" غير أن فن الأوبريت لم يتوقف "أم كلثوم" طويلاً، إذ أنها اختارت مواصلة الطريق الذي

إن المكان هو طوبوغرافية وجودنا الحميم... هو إثراء لتصوية الحياة... نوع من المناقشة بيننا وبين صنف النهضة وأنواع المساطة... المكان هو بؤرة الحيرة التي تدفعنا من حال إلى آخر... المكان هو الباب المفتوح على اللا متوقع واللامنتظر...

كلما سالت، تفتتح أمامي الأبواب واحداً واحداً وكل باب يسلمني للآخر (٢) هذا هو المكان الذي سنحاول تقصي أثره والوقوف على ملامحه ودلالاته ودوره في دفع السرد وخيوط حكاية ابن الهزائم والانكسارات «هيس الصوران» و «هاديا الزاهري» وحكايتهما مع المخطوط الغربي في رواية «باب الحيرة» للكاتب الأردني يحيى القيسي، ومرةً اشتغلنا على المكان في هذه الرواية هو استئثار هذا المكون الفني بنصيب وافر من السرد لدى يحيى القيسي من ناحية، وقدرته الفائقة على تحميل أمكنة روايته شحنة عاطفية وفائضاً دلالياً يجعل قارئ هذا النص يؤمن بمقولة غاستون باشلار «إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة» (٣)، فضلاً لما صرح به الكاتب في جزء «مدارات الحيرة» من روايته بقوله «كيف يمؤل المرء على ذاكرة مهترئة لروح هائلة»، خلافاً لذلك بدت ذاكرة المؤلف مكتنزة بأدق تفاصيل شوارع تونس وأبوابها وأزقتها وساحاتها العمومية ومقاهيها وقصورها التاريخية ومقامات أوليائها وجاناتها... رغم أنه لم يُقم بتونس إلا ثلاث سنوات فحظ في بداية التسمينيات من القرن الماضي.

«باب الحيرة»... باب الكتابة

مثلاً قدّم لنا يحيى القيسي شخصية روايته تدور كالمجنون وهي تذرع تونس الحاضرة، مدينة الحفصيين «من باب البحر إلى باب الجزيرة ومن باب العمل حتى باب الخضراء ووصلت حتى باب الجديد وباب سوقة... وقد اكملت النشوة والتسمين باباً، وأعطيت من المعارف ما لم يعط أحد»، مثلاً فعل الراوي مع السروي عنهم، كان لزاماً على الكاتب أن يفيل مع قارئه ما يشكل خيوط نمطه أو ما يجمعها كلها ضمن عتبة الدخول، العنوان الرئيسي للرواية...

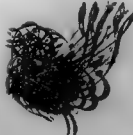
«باب الحيرة» هو المكان المجازي، المكان اللفظي المختل، منه يخرق

رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي؛ عندما تصبح قراءة النص مثل المشي على الرصيف

ساجي الخشناوي *

"يُخطئ المرء حين يعتقد أن المكان محايد"
(عبد الرحمن منيف)
"المكان أحالني دوماً إلى الصمت"
(جول فاليه)

يحيى القيسي باب الحيرة



رصف، تيزهتان تودورف، المكان في أحد كتبه بأنه «فضاء عالم النص، وهو ليس لغوياً وإن كانت أداته اللغة، أنه تقنية، حركة زمن السرد، (١) ولا نبالغ إن قلنا إن المكان هو الأكثر التصاقاً بحياة الإنسان، ذلك أن إدراكه له حسني مباشر وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين حياته، بل إننا لا نفاني إن قلنا إن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان وأنه على

قدر إحساسه بأنه مرتبط بالمكان، يكون إحساسه بذاته، ويقدم ما يحتاج إلى رقعة فيزيقية يثبت فيها امتداده الجسماني فإنه يميل كذلك إلى البحث لتفصه عن رقعة من الأرض / المكان يضرب فيها بجذوره ليؤصل هويته وكيونونه، وما شكل عيشنا في مكان ما أو أمكنة متعددة بنظام مخصوص إلا تعبير عن شكل سكننا داخل ذواتنا.

حوران» لقراءة مخطوط شهاب الدين التيفاشي القصصي قاضي مصر وتونس، وإلقاهي مثلث قادحا لطرح ذكورية المجتمع التونسي وجسنته للمكان مثله مثل أي مجتمع عربي، فالحق حكر على الرجل ومحرّم على النساء كما أن دكة تمثال ابن خلدون وما حوله الشريان الإنشائي الأكبر تونس العاصمة، شارع الحبيب بورقيبة، كانت (دكة التمثال) قادحا لطرح قضية الفريضة القوية التي يعيها التونسي والتونسية، وغيرة قسرية وطوعية في ذات الوقت، حتى تَمَشَرَقْنَا من جهة، وتَمَشَرَقْنَا من جهة أخرى، وثمة أيضا من يريد أن يُؤَنَسْنَا تماما ولطعامه فطنا من يفتقر وجهته (ص ٢٧) كما كانت دار الكتب بالمدينة العتيقة مكانا حاضنا للحب والعرفة، وبالمثل أحوال مقامات الأوبلاء، أحاديث الشفاعة وحتى حزب النهضة وصناعة الإخوان المسلمين... وأيضا مثلت الأماكن التونسية المحيطة على الفعل الثقافي مثل قضاء ٢٠ أوت للتأديب قادحا لتشريع واقع الثقافة التونسية في فترة التأسيس من القرن الماضي أورد محتواه يحيى القيسي على لسان الروائي حسن بن عثمان بسفره لبلادها عندما قال «شعشع معقول الواحد يا ربي يتعثر من أجل كتابية قصص، ويأتي أنصاف القراء والكتبه ليقوده بنقاشهم إلى التلم على فعل الكتابة كله... هذه آخر مرة أشارك فيها أمسيات من هذا القليل»... (ص ١٢).

عندما تقيش الأمكنة بأرواحها

هكذا يستأثر المكان في رواية باب الحيرة بنصيب واهر من الاشتغال عليه من حيث هو ممكن في مستطبل بدائه، ومن حيث هو ممكن فتي جزئي ينصهر من باقي مكونات الكتابة الروائية، وهذا الانغماس بالمكان وحسبنا بالتجربة الحضرية لم تُصَفِّط الروائي يحيى القيسي إلى درجة الجغرافيين... على علمهم، ولم يكن رحالة، بقدر ما تمكن من مسك درج المكان، إن له وصف التبع الصافي في الوادي الراك (نهج سيني عبد الله قش) وحركه الماء الأسمن في قلب الحدائق المصطنعة (شارع الحبيب بورقيبة) فأمسك بذلك الروائي ناصية الإبداع ذلك أن مكلا من المغزى الأدبي لتجربة المكان والتجربة الأدبية لذلك المغزى المرتبطة

ومن الواقعي إلى الافتراضي من خلال الباب»...

وإذا ما حولنا الإنفال بعيدا في تأويل «الحيرة» فإننا سنذهب إلى تقنية كتابية التجريدية الحضرية الحديثة، تلك التي تكون فيها المدينة سلسلة متواصلة من الاحتكاكات مع الناس الذين يعرفون عن بعضهم البعض القليل، حيث يلتقون بالصدفة ويفترقون بسرعة، هذه الكتابة التي برزت خاصة حول باريس في القرن التاسع عشر مع شارل بودلير وإيميل زولا وغوستاف فلوبر، ثم مع مارسيل بروست وجيمس جويس وفيرجينيا وولف، وهي أيضا مسمى «كتابة التجوّل» حيث «تصبح قراءة النص مثل المشي على الرصيف نفسه... ويتجاوز العمل كونه نصا عن المدينة إلى كونه انتماءا للتجربة الحضرية والنص نفسه، وينتهي كرواية وحيدة ليشمل تعددية التجارب في المدينة» (٥) وهذا عين ما تقف عليه في ثانيا نص يحيى القيسي وأبواب تونس الحاضرة، فالبطال «قيس حوران» تُؤَفِّق ببعض الصدفة على «سعدية القابسي» لما كان جالسا على «البنكة المرمية، قاعدة تمثال ابن خلدون المنتصب آخر الشارع»، حيث يكتب «بدا أمر تعرّفي عليها وليد الصدفة، صبية حطاية الملاحم اقرب إلى السمرة منها إلى البهاية» (ص ٢٤ - ٢٥) وجرى بينهما حوار غوي ومستمجّل كأغلب حوارات ولقاءات المدن المزدهمة بالمشي...

في مكان آخر من الرواية يكتب يحيى القيسي على لسان قيس الحوران: «... وذات مرة لم يكن مناس غير الولوج في نهج سيدي عبد الله قش من كلرة ما سمعت عنه من الحكايات والتشويق، فالتصيدة أو الفضول أو الإيماء تتورق كل مرة لتقوم بتحويل وجهة البطل وبالتالي تحويل وجهة الأحداث، كما أن الأفضية والأطر الكائنية لم تُقَمِّ كمعطيات جغرافية معزولة عن خيوط السرد وحكيه الحكايات، فنهج زرقون أفضى إلى الحديث عن الاقتصاد العشوائي ونهج سيدي عبد الله قش كان قادحا للصدفة عن تاريخ الجنس، وفي هذا الإطار المكاني قُدم «يحيى القيسي» وجهة نظره التقديمية، ذات البعد المادي الجذلي عندما يصف النساء «الواتي قادتُنَّ الظروف البائسة إلى مثل هذه المهنة التي تسحق إنسانيتن، ونفس النهج أحال «قيس

القارئ المخت السري، أنه الفضاء الروائي الافتراضي... أو هو أبواب الرواية كلها الواقعية منها والخيالية، وإذا كانت أسماء الأمكنة داخل الرواية تحيل على أمكنة بعينها يعرفها كل التونسيين وكل من زار تونس، أمكنة واقعية ذات هندسة ومعمار متوافر عليهما... وقدمها يحيى القيسي في أغلبها وفق مبدأي الاستقصاء والانتقاء في نفس الجملة الوصفية، إذ يقول: «كنت أسير في شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة متجاوزا زحمة المشاة، وأبواق السيارات، ورينج الميوترو، وصليل عجلاته على قضبان الحديد، ورغرفة العصابير على الأشجار الكثيفة، التي تتعمص الشارع، وتزفره الجالسين في المقاهي والحدائق، وأدخل في ضيق السوق العربي المظلل بالسقوف... صعدوا باتجاه مقام سيدي بن عروس وجامع الزيتونة، تتصوّع قريبا روائع الأكال الشهي من مطعم الزاوية»... (ص ٩) ليحقق بذلك سمة الواقعية من خلال الوصف البنزائي الاستقصائي من خلال جهة، وبغدي سمة التخييل لدى القارئ من خلال المخطوط العريضة للوصف الانتقائي الذي يمثّل عليه مستدال في رواياته.

وإذا كانت أمكنة المخت محيلة على فضاءات امتدادية فزيقية، فإن مكان عتبة الدخول «باب الحيرة» هو فضاء معنوي مجازي إشارته الكاتب من طبيعة العلاقات بين شخصيات حياته وعلاقتهم بما اتصل بهم من أحداث ومؤثرات واقعية (مثل حكاية حسن بن عثمان في فضاء ٢٠ أوت للإبداع) وخيالية (مثل حكاية قيس حوران مع أبواب المهلوسة والتخيلات) فكان العنوان اللغوي هو القادح للحركة المادية والفنية في أمكنة النص بإطلاقته ورمزته، ذلك أن تركيب لفظة «باب» و «حيرة» من شأنه أن يضعن الغاية التاطيرية أو التوجيهية للكاتب في علاقة بنصه، ذلك أن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التفسيرات الكائنية بالتباديل مع المجرد مما يقربه إلى الإضاهة» (٤) فالحيرة هي التي انطلقت منها أغلب الأنساق والسياقات والدلائل في الفضاء الروائي، وهو يتقل من اللغز إلى المغزى ومن العالي إلى الواطئ ومن المقرب إلى المسطح



«الخلق» و «فالتفت أمامي»... وهي كلها تراكيب تحيل في مجملها على المكان وطبيعة الحركة التي يستوجبها، وكان بالقيسي يأخذ بيد القارئ مثل دليل سحابي ليتجول به في سرد باب الحيرة ليركع بالأخير معلق المصير مثل «قيس حوران» و «سعيدة القابسي» و «هاديا الزاهري» و «الطيب بن محمود» و طلبة الزيتونة الشوام ومثل الكاتب ذاته... أليست المصائر المعلقة للقارئ والكاتب والشخصيات هي شكل من أشكال الضياع في الفضاء والزمن، فالجميع ما عادوا يدرون ما حدث معهم أصلا في هذا الزمان، في بلاد تونس وحوران» (ص ١٠).

فالقارئ لنص يحيى القيسي «باب الحيرة» لم يعد قارئاً من ورق، مستهلكاً سلبياً للغة بل جعل القيسي من قارئه كاتباً... يكتب تفاصيل مدينته ويطارد أشباح ذكرياته المغمورة تحت الأقبية أو المكونة داخل المقاهي والحاتات، وكان يحيى القيسي أوجد حلا لمشكل رولان بارث المتمثلة في كيفية جعل القارئ كاتباً، حسب تحليل عمر أوان (٧).

كما إن مؤلّف هذا «القارئ / الكاتب» لم يدفع ثمنه المؤلف بموته، وبالمثل لم تعد الشخصيات ورقية من صنع خيال الكاتب، فحسن بن عثمان مثلا لم يعد هتماً يُستدعى للأسماء، وبميتهم ضلما نذر والطيب بن محمود يعيش ضلما في دبي أين يعمل في مجال الإعلام... مثلما هي الأماكن التونسية براسحتها ووطوبيتها وبموسيقاها وصمتها وبمهمتها... بانفتاحها وانغلاقها... بغربتها عنا وجبرتها فيها... إن هذه التأويلات الأخيرة لا تعني سقوطنا في البساطة والتبسيط بقدر ما هي تمثل شكلا من أشكال الانزياح أو السُّلُوف عن القواعد «المنطقية» المألوفة احتراماً لاختلاف الأجناس الأدبية وخصوصياتها، فرواية «باب الحيرة» هي من جنس المذكرات ولا هي من جنس اليوميات وليست من فنون الرحلة ولا هي أيضا من التيار الواقعي الصرف أو الخيالي البحت، وإنما هي جميع هذه الأجناس مرفوضة بذكرة ثابتة وتغيب موظف واقتباس مدروس...

«كيف نسكن أرواحنا؟»

مثل الفضاء أو المكان في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي قادحا

بالمكان يشكلان جزءاً من عملية فعالة للإبداع والهدم الثقافي، (١) فالكاتب يستقر في عناصر الأمكنة وتقاسيها ويتعاطف معها ويغرّر من أروابها تماماً مثلما يجعل القارئ يستغرق خلف شخصو روايته في الفترات المنقطة من قرائات السرد المفضوب عليه والمصادر... سرد ذلك المتمرّد الأكبر، ربيب إلياس الراوندي، واستأذد أبي عيسى الوراق الماتوي (ص ٣٠)... سرد السيوطي وابن عبد ربه والصفهاني والمحاسبي والنفزاوي والتفناشي والحلاج وحمدان القرمطي والتيجاني والانطاكي...

«باب الحيرة»... بحثنا عن الزمن الضائع

«بحثنا عن الزمن الضائع» هو عنوان الرواية الأشهر لمارسيل بروست وهي التي معها تطور شكل الرواية الكلاسيكية، رواية القصص السردية، ذلك أن سرعة إيقاع الحياة الحضرية انسحب على نمط الكتابة الروائية فظهرت أشكال جديدة على هذا الجنس الأدبي مثل الشكل الحر لتذكر حيث تقدم القصص والأحداث تواريا مع الاستطرادات ويجري تغييرها عن طريق التجارب السريّة والتذكيرات المنبثقة من تلك التجارب فلا يتعاقب الزمن وفق تسلسل كرونولوجي سليم، وتفتقد الأمكنة والفضاءات، ويتم توظيف المنتجات التكنولوجية في علاقة بأحداث السرد فضلا عن التوزيع اللدوري للهامشي والمركزي من حيث الشخصيات والأماكن وعلاقتها ببعضهما البعض حتى يتم «قطع رأس الزمن» على حد تعبير جون بول سارتر...

وقولنا في العنوان بأن قراءة النص السردية صارت تشبه المشي على الأرضة لم يكن اعتباطيا بل هو مقصود، ذلك أن التوزيع البصري الذي اعتمدته يحيى القيسي في روايته «باب الحيرة» يحيلنا على فضاء جغرافي ممتد تتناثر فيه الإشارات الضوئية وتحكمه مداخل وأبواب تكون بارزة وظاهرة للساكنين، فمع مطلع كل حدث أو ذكرى في الرواية يكون تركيبها اللغوي الأول مكتوبا بالبنط المرئى: «(Gras) ثم توقفت فجأة»، تحت زرقعة المصافير، «نهج عبد الله قش» «قادي الطيب إليه»، «أدخلني في التجربة»، «درد كالجنوب»، «ثم أوقفني أول العتبات»، «ثم دخلت باب



الأغلب الأحداث وكان الحامل الأول للحاضن الرئيسي لتعرجات السرد وتطور خط القص، كما مثل مادة حية لإنارة السرد وأحجار من خلال المقاطع الوصفية الطويلة والإحالات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية على الأماكن المرصودة في هذه الرواية، مما أكد لا حيادية هذا المكوّن ضمم للقارئ أن يقف على المدولات المجردة والإيمية التي أدخلها المؤلف في «عالم اللامحسوس بواسطة نظام لغوي ذي دلالات... ليحولها إلى انساق دلالية تشير إلى أي مُتَكَلِّم بأنها انتاجات ثقافية في المقام الأول، ودور المرسل يكمن في محاولة تخلصه من وطأة الانساق التقليدية المسائدة في أحياز طلبة للبدل الذي لا بديل منه، ومن هنا ينشأ الصراع الثقافي» (٨).

هكذا المكان يتهم بلا حياديته على عكس ما نلّته و«المسألة ليست حجارة صماء أو خشن يخرقه اللموس أو حديثا صديقا، بل هو طعاف بالاحساس، بالدلالات والرموز... إن المكان يعلمنا كيف نسكن أرواحنا بالشكل الأمثل، بالشكل الذي يليق بنا كدوات بشرية» (٩).

كاتب تونس
nejkhaoua@yahoo.fr

المراجع:

- (١) تودوروف، تيزهان، ما البنيوية، دار سوي ١٩٦٨.
- (٢) القيسي يحيى، باب الحيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.
- (٣) أشاغل غاسون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ١٩٨٤.
- (٤) هاسم سبزو أحمد، بناء الرواية، دار التطوير، بيروت ١٩٨٥.
- (٥) مايك كرايغ، الجغرافيا الثقافية، سلسلة عالم المعرفة، جويلية ٢٠٠٥، ترجمة سعيد منلاق.
- (٦) مايك كرايغ، نفس المرجع السابق.
- (٧) أوان عمر، مدخل لدراسة النص والسطوة، دار إفريقيا الشرق، ١٩٩٤.
- (٨) مريانه، عبد البطل، دراسة سيميائية دلالية في الرواية والقرارات، منشورات ٢٠٠٥، ٣٠٥.
- (٩) للختناوي ناجي، منحة جديدة (كتاب جماعي) دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٥.

شوقي وحافظ .. والأخطل

ليلى الأطرش

ولغى أمير الشعراء أحمد شوقي ١٨٦٨-١٩٣٢ على معاصره شاعر النيل حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢ في احتفالية المجلس الأعلى للثقافة المصري بمناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على رحيل شاعريها، فقد استأنر بالبحث والدراسة. وبهذا يطفى شوقي حياً وميتاً.

وقد عانى حافظ سطوة شوقي الشعرية ومكانته الأدبية رغم محاولات مريدبه إثبات تصوق موهبته الشعرية، وتجاوز قامته الأدبية أمير الشعر العربي.

فكيف تحقق لشوقي ما أحزن شاعر النيل وزاد من إحساسه بفن الحياة وعدم إصافها؟

رثى شاعر النيل شوقي بقصيدة تمنى فيها لو أنه سبقه إلى الموت ليرثيه رغم المنافسة بينهما اعترافاً بشهرة ومكانة شوقي ولم يفصل بين رحيلهما إلا أشهر معدودة..

قد كنت أؤثر أن تقول رثائي يا منتصف الموتى من الأحياء

انتهج الشاعر ما سبقهما إليه محمود سامي البارودي في التجديد وإحياء موسيقى الشعر ومفردات اللغة العربية، ولتعبير عن منجزات عصر النهضة الأوروبية. بعد أن امتد تأثيرها الأدبي والثقافي إلى الشرق.

ولعبت البيئة الخاصة دوراً واضحاً في تحديد فرص شاعر النيل وأمير الشعراء ومكانته الشعرية وقدراتها. فقد تكرس نفوذ شوقي باطلاعه الثقافي الواسع نتيجة مكانته المالية والاجتماعية، وتماسه وانكشافه مع العالم. دراسته للحقوق في فرنسا، وإتقانه اللغات العالمية واطلاعه التاريخي والسياسي. فسجل ريادته لفن المسرحية الشعرية العربية وقد حضر مسرح فرنسا، وأدرك تأثير ومستقبل الفنون السمعية والبصرية. الأسطوانات والسينما - التي بدأت في العالم ثم انتقلت إلى مصر. ولم يتمكن حافظ من مجازاة شوقي، فمخزونه الفكري اعتمد الثقافة العربية وحدها، ولم يتح له المقر والبيت رغم حياة شوقي، فجاء شعره رثاء للذات الخاصة مغلفة بالأمم، معبراً عن أحلامها وهمومها بصدق معاناة لم يعرفها ربيب القصور. ومعاشية لا يراها من تطل فيلته على النيل وشرقتها على أهرام الجيزة.

ولكن نفي شوقي إلى إسبانيا غير مفاهيمه حول الانتماء، وقربه من الأمة العربية، وعكس تأثيراً واضحاً على ارتباطه بالشعب بعد اطلاعه على أمجاد العرب في إسبانيا.

لقد سخر شوقي قدرته المالية لخدمة شعره، احتضن النجم الصاعد في الغناء والسينما محمد عبد الوهاب، وهو من حي باب الشعرية الشعبي، فاسكنه في بيته وعلمه أصول الحياة الأرستقراطية. وغنى عبد الوهاب عدداً من قصائده بصوته الساحر في أفلامه خاصة أوبريت مجنون ليلى عن مسرحية شوقي الشهيرة، وعن طريق صوت عبد الوهاب ساهم شوقي في نشر الفصحى بين العامة.

وتزأمت احتمالية شوقي وحافظ مع احتفاء لبنان بذكرى بشارة الخوري ' الأخطل الصغير' ١٨٨٥-١٩٦٨ وإقامة متحف له. والأخطل مثلتهما محدد. استغل معرفته باللغات مثل شوقي للاطلاع على التطور الثقافي الغربي، ولحن وغنى له محمد عبد الوهاب ' جفنه علم الغزل' بلحن الرومبا لأول مرة في تاريخ الموسيقى العربية. ومثل شوقي أسهم في نشر الفصحى بعد أن لحن له الرحابنة عدداً من قصائده.

وترتبط الأخطل بالرحابنيين منصور وعاصي رابطة الجوار والمصاهرة، فزوجة ابنه الحامي عبد الله هي شقيقة منصور وعاصي.

انكشاف الرواد على الثقافة العالمية حدد الفروق بينهما، وهو مكون شديد التأثير في أداب الشعوب وعلومها.

كتابة تلهم كل شيء وتستبطنه وتحتويه على طريقة الموسويين، وتقدم نصوصاً وحشاً يفرض على القارئ أن يغير طريقة تلقيه للنص السردي عامة، والروائي خاصة.

يبدو صورة النصّ . الوحش ملائمة لتعيين بعض طرق تكوين بعض نصوص الكتابة، ونخص منها: مزون وردة الصبحراء، حجر على حجر، رجيم الكلام. فالأمر يتعلق في كل مرة بنص يتلع ويفترس أشقاء كثيرة ومتباينة، ويتغذى من حياة العديد من الأشكال والأجناس والعلوم والفنون والثقافات والحضارات والأزمنة والأمكنة...

تقدم الرواية في شكل كتاب يتألف إما من أبواب كما هي: مزون، أو من فصول كما هي: حجر على حجر، أو من فصول كما هي: رجيم الكلام، كأنها الرواية كتاب نظري وأصفي في التطوير والتجريد والتفكير لا هي التمثيل والتشخيص والتخييل، ولم تعد الرواية مجرد حكاية مسترسلة من البداية إلى النهاية، كما كان الأمر في الروايات التقليدية. فهي رواية: رجيم الكلام، مثلاً، يختص كل فصل بسرد سيرة من السيرة، ولم تعد الرواية منفصلة على سيرة واحدة ومصور واحد، بل إنها تتفرع إلى مجموعة من السيرة والمصادر. وهذه السيرة قد تكون غيرية متخيلة، وقد تكون ذاتية حقيقية تحكيها الكتابة باسمها الحقيقي، تكتب حياتها الحقيقية، أو جزءاً منها، وخاصة حياتها الثقافية والأدبية.

هفي: رجيم الكلام لم يعد هناك تمييز بين الأوتوبوغرافي والروائي، بين الواقعي والتخيلي، والرواية هي هذه التي تحكي واقع الكتابة كما تحكي متخيلها، فالكتابة هي أحد شطوط الرواية المحورية، لكنها ليست الوحيدة، بل هناك تاريخ، هذه الكتابة الواقعية أو المتخيلة، التي تشترك في الكتابة فوزية الشويش في العمل من أجل الكتابة عن امرأة أخرى، وإهية أو متخيلة، هي أسرار، المقاومة الشهيدة. وبهذا، لم تعد الرواية تتركز حول شخصية محورية موحدة، بل هي تتفرع وتتشتب إلى شخصيات متعددة، وصورة المرأة في الرواية هي صورة متعددة، وتشتب إلى شخصية واحدة، ويتبدلها، وتكون ذاتية، وقد تبدو متباينة، وقد تبدو متداخلة، تؤلف في النهاية، ويتبدلها، صورة متعددة موحدة. والرواية نفسها لم تعد موحدة، قد تسرد تاريخ بلسانها كما قد تكون فوزية هي الساردة الرواية، فالشخصية الروائية قابل لأن يسرد من طرف رواة متعددين، وقابل لأن ينظر

النصّ. الوحش والانزياح النوعي

في روايات فوزية شويش السالم

د. حسن المون

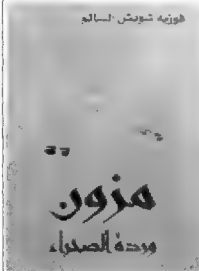
ويصحح الوحش..

يستيقظ وحشي الداخلي..

الساكن في اللغة..

(رجيم الكلام، فوزية شويش السالم)

فوزية شويش السالم



نزيه شويش السالم كاتبة عربية كويتية معاصرة، تتميز بقدرتها على التآق والارتقاء بكل الأجناس الأدبية التي اشتغلت عليها، فقد أصدرت خلال التسعينات أعمالاً شعرية ومسرحية لقيت ترحيباً خاصاً، وخضت نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد بأعمال روائية تقع خارج معايير النوع الأدبي وقواعده. هكذا تبدو هذه الأعمال،

التي تملأ اهتمامها إلى نوع الرواية، كأنها ترفض الانتماء إليه، وتعمل من أجل أن تبدو غريبة عنه.

داخل النوع نفسه، وهو ما يجعل النص الروائي عند فوزية الشويش يبدو مجيهاً متعدد، كأنها تسمى إلى كتابة رواية أخرى، رواية إشكالية، كأنها تهمس عن

واللائق لانتباهنا أننا أمام كتابة متعددة، تكتب في أجناس مختلفة، وعندما تكتب في جنس محدد، فهي تكتب خارجه، خالقة نوعاً من الانزياح



والنقد الأدبي وتقد النقد والتطوير للكتابة والتأمل الفلسفي في الوجود، وقد يتحول المحكي إلى عمل نقدي ينتقد الحياة الثقافية والأدبية وسلوكيات الكتاب والنقاد وأحكامهم ومواقفهم، ويصف وضعية الكتابة في الزمان والمكان، وينظر للكتابة الجديدة منتقداً مفاهيم وتصورات تقليدية، ويجعل من المحكي مرآة تكس

إليه من منظورات متعددة، بل يبدو من الضروري النظر إليه من منظورات متعددة. وتتمدد الرواة خاصية لافتة في روايات فوزية شويش السالم الثلاث: في رواية رجم الكلام موضوع حديثاً كما في روايتي: مزون وحجر على حجر. واللائق كذلك في رواية: رجم الكلام كما في الروايتين الأخريين هذا العمل الخلاق من أجل كسر الحدود بين السرد والشعر، والإبداع في بناء محكي شعري بأسلوب إشكالي: دون أن يضع هدف الرواية (المحكي والسرد)، يتم الاحتفاظ ببعضنا من الجنس الفئالي الشعري التي تكمن في الكثافة الصوتية والقدرة التصويرية.

وبهذا الانفتاح على الشعري، أصبحت للكتابة الروائية عند فوزية شويش السالم مسمات جديدة من أهمها تلك التي تتعلق بفضلها، أي بتظيم البياض والسواد على الصفحة، فهذا الفضاء لم يعد مجرد إطار، كما هو الحال في الرواية التقليدية، تقع وتشغل داخله حبكة ما، بل إن الكتابة تتحول إلى علامات فضائية تتشارك هي الأخرى في الحبكة كاية شخصية أخرى، وبهذا يتحول الفضاء إلى فاعل تخيلي، ويظهر الدال السردى من مبدأ الخطي، وثاني معالجة الزمن في هذا النوع من المحكي متعلقة بالفضاء، فهذا الأخير يمد إنتاج بينه الجزء المتكلمة من خلال أشكال انقطاعية غير متصلة شذرية.

هكذا يأتي المحكي منقسماً مزدوجاً، كأنما يريد أن يكون مخلصاً للواقعي الرمزي من دون أن يتخلل عن الشعري الرمزي، يريد أن يكون أوتوبوغرافياً ورأياً وشعرياً في الوقت نفسه، فالأوتوبوغرافيا والروائي والشعري مكونات ترتبط بشكل وثيق في هذا النوع من المحكي، والأنا التي تشكل عبر النص هي متعددة منقسمة موزعة بين التخيل والواقع، بين الشعر والرواية، والكتابة التي تتشكل عبر تصوص الكتابة الروائية تبدو كأنها أصبحت الشعري ضمن مقتررات الرواية للخرج بها إلى آفاق جديدة للكتابة، ويبدو كأن فوزية شويش السالم، الشاعرة، قد اقتضت بأن الشعرية في بداية الألفية الثالثة تطلب اللجوء إلى الرواية بدل أن تتواجد في الشعر فقط.

في رجم الكلام، كما في الروايتين الأخريين، يتلاق الأمر بشكل أدبي هجين يجمع بين الرواية والشعر كما رأينا أصلاً، كما يمكن أن يجمع بين الرواية

مختبر الكتابة وكيفية اشتغالها، أي أن المحكي مرآة للكتابة التي هي الأخرى مرآة، فالمحكي مرآة للمرأة: كيف يتشكل النص الذي تكتبه فوزية شويش السالم، وهي إحدى شخصيات الرواية، حول شخصية أسرار، المقاومة الشهيدة، وفي حجر على حجر تكون أمام رواية تقول قرونًا وأماكن عديدة في القليل من الصفحات، تلتهم أزمنة وأمكنة عديدة، كما تتدفق من عدد من الخطابات والأجناس والثقافات والمعارف: التاريخ والفلسفة والدين والأسطورة والشعر والرمز (رمزية الحجر والماء والسجادة)، وتفتح فرصة الكلام والسرد لشخصيات عديدة من الماضي كما من الحاضر، كأنما تريد أن تقدم نفسها كمتمم الألوان للتاريخ والأرض والإنسان، وأن تقول المعنى الغريب في مظاهر الوجود. واللائق للنظر في الروايات الثلاث أن ينتهها السردية لم تعد خاضعة لذلك الإحكام السردية المألوفة، ولم تعد محكومة بمنطق التتابع أو التماسك، بل منى السائد في الرواية التقليدية، قدر ما هي تتأسس على منطق جديد: منطق التجاور والتناظر، فالرواية تكون في الغالب من محكيات متجاورة قد نتجت عن الشيء نفسه، لكن من منظورات متمايزة، مما يجعل المحكي الواحد في تناظر مع المحكي المجاور. نحن أمام بنية سردية تحكمها علاقات التجاور والتناظر عائدة إلى التخلي عن الوحدة التقليدية وإقامة مجموعة من العلاقات التجاور التي ترفه الجدل بين المتناظرات، وهي بهذا ليست بنية خطية تتبعية أحادية الصوت، بل هي بنية دائرية يتمدد نمو السرد فيها على منطق التتابع الكيفي وجدل المتجاورات وتعدد الأصوات.

في مزون وحجر على حجر ورجيم الكلام، تنقسم البنية السردية وتنقسم إلى محكيات متجاورة متمايزة ومتناظرة، يكمل الواحد منها الآخر، ويمهد المحكي الواحد إنتاج محكي آخر جزئياً أو كلياً، ويتنقل خيط السرد من الأم إلى الابنة إلى الحفيدة، من الماضي إلى الحاضر، ومن الأندلس إلى الماضي، من الأندلس إلى اليمن، ومن الكويت إلى اليمن، من الآباء إلى الأبناء، من الذات إلى الآخر، من حكايات الحب والسفر والاكتشاف والافتقار إلى حكايات العنف والجريمة والموت والأم، من حكاية ختان الطفلة الصغيرة إلى حكاية المرأة الزانية، من حكاية الأم إلى حكاية الطفلة، من حكاية المرأة إلى حكاية الرجل، من حكاية الأندلس إلى حكاية الكويت... أي بشكل يدع إلى اعتبار كل محكي مرآة للمحكي الآخر، والمحكي في مجموعه يأتي عبارة عن جمع إشكالي يستخدم المرايا والعكسات، ويعتمد التضمينات التخيلية، ويستعرض محكي آخر داخل المحكي، ويجمع المبدأ تخيل داخل التخيل، ويطلق زواجا خلافاً بين عناصر متناقضة: أوتوبوغرافية ويوغرافية حقيقية وعناصر رأئية تخيلية وشعرية ورمزية، ويمد أصوات السرد وزوايا النظر، أي أنه المحكي الذي يتحول إلى آلة مترشحة تلتهم كل شيء تجده أمامها.

يتميز النص عند فوزية شويش السالم ببعضنا جوهرياً يمكن اختزالها في: - هذه الهوية اللافتة، وهذا النشاط التصوري، فهما يجعلان النسخ قابلاً لأن يتنقل ويمضى العديد من الأشكال والأنواع والفنون، ويفتتحا على إمكانات مختلفة جذرياً، جاعلا الكتابة تتصل أوضاعاً اعتبارية عديدة ومتباينة، فهي

والإحراج على استحالة انقاذ الكثير من حيوات وأحلام وآلام العديد من الناس والشعوب والأجناس، والنساء خاصة.

أ. أن مصير المحكي في هذا النص . الوحش متعلق بالفضاء، المكان، فالحكي ينتقل من فضاء إلى فضاء، ويبقى مسكوناً بالفضاء الأصل، بالفضاء المبحوث عنه، وبالتالي يبقى المحكي موشوماً بالفقدان.

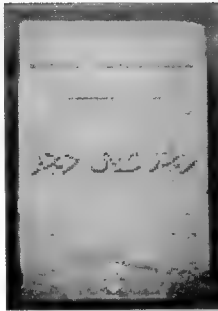
والملاحظ أن النص . الوحش يطرح مسألة الزمان، واللافت للانتباه هو الطريقة التي تقطع بها الكتابة هذا الفضاء الذي من خلاله يتحول الزمان، فما يشغل الكتابة المتوحشة هو التفكير في الطريقة التي تجعل الزمان يتخذ شكلاً فضاءياً يسمح بصناعة نصٍ روائي.

أ. أن النص . الوحش ينتصر للمنفصل على المتصل من الكلام والقول، وينجح الشذرة قيمة أدبية عالية، ويعملها تقول الذات المنتثرة الشبقرة، وتقول فقدان والفتنصان والفرغ، وتسمع للكلمات والجسد بالتشابك داخل تمزق خصب.

ويفني أن تسجل أنه بهذه الخصائص تصعب الكتابة في هذه الأعمال السردية انتهائية انزياحية متوحشة. تبدو كأنها اجتياح وغزو واختلاص متوحش للتفويض والأشكال، للأشكال والأجناس، للأشكال والأمكنة، لأننا الآخر، للجسد والروح، للفرد والمجتمع، للذاكرة والتاريخ، للثقافة المحلية والثقافات الأخرى... إنها كتابة تمسّ الذات والمجتمع و التاريخ والجغرافيا والآداب والفلسفة والفنون والثقافات والحضارات بشكل متوحش يبدو كأنه طريقة من أجل جعل النص يتوالد إلى ما لا نهاية، ويسير في اتجاه مناطق وعوالم مجهولة، ويستعيد تلك اللغة القليلة المتوحشة، لغة ما قبل البلاغة، وما قبل الأجناس.

وتسمح لنا هذه الخصائص والملاحظات بأن نسجل أن أعمال فوزية الشويش الروائية تؤسس كتابة تقوم على سيروية تهجينية تجعلنا نحصل في النهاية على شكل هجين متوحش، أي على انزياح نوعي يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق ومضبوط، ومحدد طاهر وصفات وخالص، لأنه نص يضم العديد من الأجناس بفعل سيروية التهجين، ويقع بذلك خارج المعايير والقواعد الموضوعية مسبقاً.

يتعلق الأمر بنص يعود إلى أصله،



جسد الصفحة الذي ينشئ عليه جسد الكتابة كلامه: "ولن تأتي الكتابة إلا من جسد المؤلف (...)" ويؤيد جسد الكاتب في جسد الم محبوب. ويتصهر الحدود في المنتج المصهور... من هو الكاتب، ومن هي الكتابة؟ وهذا الناتج يعود لأي من الجسدين؟ (رجيم الكلام، ص ١٠٦).

وهذا المعنى، تقدمت الكتابة كمشقوق ومحبوب تمارس معه الانتقاء والانصهار العاطفي والوجداني، والعقلي والجسماني، لتصل معه إلى قمة المتعة والغياب (ص ١١٣).

يعني هذا كذلك أن الكتابة تجربة جسدية وجنسدية، نفسية وروحية، وتجربة إدراكية معرفية مفارقة، تتلاقى بالانتقال إلى عوالم الغياب المتوحشة، حيث يهيب الوعي والإحساس بالأنا، حيث اللحظات الخارجة "من القنص والتوبيخ في المعنى والهوية (ص ١١٣)". وتتملك الكتابة، بهذا المعنى، بالنفث والألم، بالحب والفقدان، بجراحات الذاكرة وأحباطاتها، بالأهالي المسبوبة للفعل، وهو ما يجعلها - أي الكتابة - تتجاوز وطغيانها التقليدية التسجيلية إلى ما يشبه قصائد شعرية تقول الألم والفقدان، تقول كل هذا المقموع والمكبوت والمسكوت عنه فيها، وكل هذا اللامعقول في تاريخ الإنسان، كل هذا المنسي، كل هذا الجميل المنحس في حضارة الإنسان، كأنها كتابة تريد أن تكون عملاً ينفي داخله التخليق لتقدير النسيان، ويعمل من أجل تدوير ما لا يقال،

أولا علامات مادية بصرية يمكن استغلال بعضها المعاني البصري في الأفعال والدلالة، للكتابة رسم وتشكيل قبل كل شيء، وهي ثانياً أشياء أخرى عديدة، هي فضاء واسع تشبع لكل شيء، فالكتابة هي الشعر والمصدر والحكي والتاريخ والسهر والفلسفة والدين والنقد والسرور والصينما والفانتازيا والاسطورة... ولهذا لن نتقرب إذا كان التقاد يرون في أعمالها السردية: قصيدة أو توبوغرافية في شكل روائي.

- أن ما يميز هذا النص . الوحش أنه يقوم على عمل مفاهيم، أنه عمل الهدم والبناء، هناك فوضى، ولكنها فوضى فنية... حتى في الهدم، تقول الروائية، هناك فن في طريقة الهدم (ص ١١٣). وبالهدم، ومنه، يتأسس مفهوم جديد للكتابة، "ولولا الهدم ما

جاء الجديد" (ص ١١٣)، والجديد كتابة لا تميز اهتماماً للتصنيفات الرسمية بين الأوتوبوغرافي والروائي، بين السردية والشعرية، بين الأنواع والأجناس، بين الكتابة وشغفها، بين الكتابة وكتابتها...

والكتابة، بهذا المعنى، ليست مجرد تجريب شكلي أو تمرين مختبري، أو فوضى من أجل الفوضى، بل يتعلق الأمر بمختبر شعري متوحش يجعل الكتابة تدخل في علاقة شديدة الحساسية بالجسد والقلب والأعصاب. فالكتابة، بهذا المعنى، لا يمكن أن تخرج إلا من جسد الكاتب أو الكتابة، وأن تتكف في الأثر الذي يتركه جسده أو جسدها على صفة رقة.

وإذا تمكن الكاتب أو الكاتبة من تحرير اللغة من أسرها، من أسر الاعتقاد والمنطقية والرواية، فإنه يكون كمن أيقظ وحشاً من سيئاته ومكنونه، ظالفة تتحول إلى وحش، وتطلق وحشيتها "من كل خلاياها وأعصابها لتمسك وتعلق بشبكة أعصاب الكاتب وخلاياه"، وهي لا تتركه "من دون امتصاص آخر فطرة من دمه... آخر نبض فيه (ص ١٠٤)". بالنسبة إلى الكاتبة فوزية شويش المسالم، الكتابة "سماز عاطفي... هذيان جسدي... فيض من الانفعالات الوجدانية، لا تختلف عن ممارسة الجنس..." (ص ١١٣). أي أن الكتابة تجربة جسدية جنسية، فالكتابة لا تتصل عن من جسد صاحبها كما لا تتصل عن



فالنص في الأصل هو هذا الذي يجمع بين جسدتين ذاتيين متصهرين: جسد الكتابة وجسد الكاتبية. وطوق ذلك، الكتابة هجيناً لأن الإنسان في الأصل هجين، والكتابة وحدها التي يمكنها أن تحمي الهوية الأصل، وهي وحدها التي تطرح السؤال المسكوت عنه: لماذا نريد للإنسان الذي نشأ في الأصل هجيناً في محيط جغرافي اجتماعي ثقافي تختلط فيه الأجناس والأعراق والثقافات وتتماش، كما في الأندلس مثلاً في رواية حجر على حجر، أن يتخلص من هجانيته؟ لماذا كل هذه الحروب التي تستهدف في الماضي كما في الحاضر هوية الإنسان الهجينة المتعددة الثقافات على الاختلاط والتداخل والتماش بين الأنا والآخر؟

إن النص الذي كتبه فوزية الشويش هو نص يجمع بين عناصر متفارقة، ويعمل من أجل أن تتصور وتذوب في بعضها البعض، ويتحول بذلك إلى نص هجين، ويرفض الارتباط بالقيمة التي كانت لظاهرة الجنس وصفاته ونقلته. فهوية الإنسان، وهوية النص، لا يمكن أن تكون إلا هجيناً مركبة متعددة، ذلك أن التاجانية أي التماش هو ما يشكل الواقع، واقع الإنسان كما واقع الكتابة. يمكن أن نصف النص الروائي عند فوزية الشويش بالانزياح النوعي لأنه نص يريد أن يبدو غريباً عن نوعه ويصنع، ويريد أن يكون متوحشاً في كليته، ويريد أن يكون شيئاً آخر، يجمع بين السرد والشعر، ويريد أن يكون ما بين السرد والشعر، يقرأ ما فيه (التاريخي، الأدبي، الثقافي...) ويستغلته ويستويه على طريقة الموسيقيين، ثم يعمل من أجل بناء طريقة أخرى للفول الروائي، طريقة أخرى للنظر وإعادة القراءة والاكتشاف، طريقة أخرى للمعرفة والإبداع، طريقة أخرى في البحث عن الهوية. الأصل وإعادة بناؤها من جديد.

وهذا، يبدو الانزياح النوعي ديناميكية جديدة تجعل النص في صورة الوحش الذي يتلع ويقترس، يمزج ويختلط بين أساليب سردية وصور شعرية، بين رموز وأساطير، بين سير وأوتوبيوغرافيات وحكايات وتاريخ ومارف وأديان وثقافات وأزمنة وأمكنة عديدة ومختلفة. ويبدو كأنه يتوالت إلى ما لانهاية، ويسير بك إلى مناطق وعوالم مجعولة، ويبدو أنه إلى التخلص من كل ما تعرفه من أجل اكتشاف معرفة جديدة، رؤية جديدة. في روايات فوزية الشويش السام

ترتبط الكتابة بلحظة القطيعة والضياح والحبيرة: " بداية المسيرة في الحبيرة" تقول الكاتبة هي: رجهم الكلام، هي لحظة فقدان اليقين أمام وضعية رهيبية مربعة، من مثل: خزان طفلة صفرية/ طلاق بعد حب/ غزو وطنك وبلدك/ عرلدك من وطنك وأندلسك/ سفرلك ويحك عن الأقارب أو الأجداد أو الأصول... أو أمام لحظة ضياح واندهاش واقتنا بالاندلس أو باليمن أو بالحب الجديد أو لحظة حيرة أمام حب جارف يقود إلى المحرمات(الزنا) في وسط اجتماعي قاهر.

والمدهش في روايات فوزية شويش السام هو الكيفية التي ينتقل بها الضياح والألم إلى كلمات وصور ورموز وموسيقى... كيف يتركز الألم في رسم أو تشكيل أو صوت أو كلمة أو تركيب أو صورة أو رمز... وكيف تأتي الصورة مركبة غير متجانسة، يتماش داخلها الشيء ويضدّه، فقد يتركز الألم في مثل هذه الصورة: امرأة جريسة مثالة، ومع كل ذلك الألم، فإنها تأتي إلا أن تقوم بمجهودات رمزية جبارة، وإرادة بذلك تتقدم في صورة تجمع بين الألم والأمل، بين الألم والحلم، بين الألم والتضحية. قد تتركز هذه المجهودات الجبارة في صورة المسجادة في رواية: حجر على حجر، فبالرغم من الجرح والألم، على المرأة من أجل إعادة قراءة التاريخ، والعودة إلى الأصول، وإعادة بناء الهوية، وإعادة قراءة العلاقة بالآخر، ومحاولة فهم لماذا يتأسس المجتمع على العنف والقتل والجريمة والإقصاء، لماذا نحن إنسانية تتألم لكنها لا تكف عن العنف والقتل والإقصاء.

وقد تتركز هذه المجهودات الجبارة، في رواياتها الأخرى، في صورة الأمومة. فالأمومة بعد أساس في كتاباتها مع أنها بعد مقصّي في كتابات ذات نزعة نسائية ترفض حبس المرأة في البهت ومنه من الاندماج في الحياة الموسوي - مهنية. بالممكن، تتقدم الأمومة في روايات هذه الكاتبة على أنها الدور الحضاري للمرأة، على أنها أحد الأبعاد التي لم يتم بعد توضيحها في التجربة النسائية بالشكل المناسب الذي يكشف العمق الإنساني العميق، الضروري والحضاري للأمومة. وجعلة القول، في كتابات فوزية الشويش، يجد القارئ نفسه مأخوذاً داخل نص متعدد متوالد، مدهش وغريب، وداخل فضاء محري غرائبي

معجون بالحب والتاريخ والجغرافيا والذاكرة والغف والقلق والألم... هي نصوصها تبدو الكتابة متوحشة مجنونة مترعة بالشعر والأسطورة، تعيد قراءة التاريخ، تراخي العنف والألم، والحب واللذة، والخوف والقلق...

تبدو الكتابة عند فوزية الشويش صادرة عن الرغبة في الجمع بين العديد من عناصر الأنواع التقليدية واختراق الحدود الفاصلة بينها، والبحث عن " رواية شعرية " عن " قصيدة نثر " أو الأصح أن الكتابة تبدو كأنها صادرة من هذه الرغبة في بلوغ تفسير للعالم، ومن هنا هذا الأسلوب الذي يجمع بين السرد والشعر والتاريخ والأسطورة والفاصلستك والرمز والنفسية والنقد وقد النقد والتطير، بحثاً عن ذلك " السمل الشامل "، بحثاً عن " الكتاب "

وهذا المعنى، فأعمال فوزية الشويش تنتمي إلى سلاله هؤلاء الكتاب الذين كرسوا أعمالهم لرمزية الضياح والغلبات ووشية الإقصاء والفقدان، وعاشوا الكتابة على طريقة الأكم والتشرق والانكسار، وانتصوا نصوصها متوحشة تحضر التفكير من طلماته وترغمه على التفكير، وفلوا يبحثون عن الكتاب، عن ذلك الكتاب التمد الشامل والمطلق: نيتشه، سامويل مالارمي، موريس بلانشو، سامويل بيكيت، فرانز كافكا، ارطو، جويس، فولكنر، منهغواي، آلان روب، غريغ، سيجر دويرفسكي، مارغريت دوراس... وابسن عربي والمتصوفة وأدونيس ومحمد خير الدين وأدوار الخراط وإبراهيم الكوني وعبد الله المحوي وأمين الخمليش...

• كاتب من المغرب
#moudene63@yahoo.fr
almoudene63@gmail.com

ملحوظة: تم اعتماد الأعمال الأدبية للكاتبة فوزية شويش السام:
• مؤز ودة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠
• حجر على حجر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢
• رجيم الكلام، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٦



الوجد، علامة الفؤاد

ها هي "ليلة الحنة"، تحاول أن تقول هي أخرى علاقة الرجل العربي المثقف (الصحافي غالباً، والكاتب، والفنان، والمخرج...) بالمرأة العربية، صئوه هي المهننة غالباً. إنها علاقة مطبوعة بأزمة وجدانية ووجودية.

يتمثل بعض من ذلك في ما ربط نادية إلى جلال، وهو بذرة النص الحديثة. فجلال يخونها مع مريم، ومن قبل مع نبال زوجة صديقه، "وما المانع، سوسن متزوجة وخالد صديق أحمد". ص ٧٠، في مقابل ذلك، تربط هي علاقة مع رامي المهندس ورجل الأعمال السوري المغترب، والذي يمزق على العمود خلال رقعتها في سهرة بالمرزعة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى سوسن مع أحمد المليونير، فإنه يخونها مع غيرها، وبالمثل، تخونه هي مع خالد المخرج الذي يخونها ويهيئها ويضربها. فإن الأزمة بين نادية وبين جلال، والتي تنتسج بها الحكاية كلها، مرجعها جنسي صرف.

فنادية ظلت مصصرة على الحفاظ

على عذريتها؛ أي بكارتها، إلى ليلة الحنة؛ ليلة الدخلة، "الشيق يلف الدم الذي يعوي في الفياهي كان دمي الذي يموي... كانت حسنة ترغب أن تحصل من موتها بليلة ولا كل الليالي، ليلة عبقها الحنة". ص ٤٠. في حين تلوث جلال على أن يقطعها قبل ذلك، حتى يزدحم دم ودمع". ص ٤١. إنها إشارة إلى خرق بوابة الأنوثة للاندثار بالآلم؛ تكراراً لفعل الخطيئة المدنس للجسد، كما هو في التراثات الدينية وفي بعض العقائد الوثنية.

إنني لا اتصور للذكر عذرية بالمعنى الجسدي (إلا في حال اغتصاب مثلي!) فإن العذرية ختم يشمع الخوف من الفضيحة على حرمة جسد المرأة إلى ليلة امتلاك مفتاح دخوله بحسب ما تقتضيه الأخلاق

حُمى القول في.. "ليلة الحنة" (١)

الحبيب السالحي



السؤال إذ أهيت قراءة "ليلة الحنة"، مضر إلى ذهني السؤال، ما الذي يجعل كتابتنا تتمركز حول ذات المثقف وتنفلق دونه عن بقية الضئات الاجتماعية الأخرى؟ بل، ما الذي يكبح تسمات تلك الكتابة أن تصرف متاريس أنانيتنا؟ أتوقع أن توافقني لعمدة خالد على أني أشعر بأننا نحمل نصوصنا ارتباكاً كنا الضنية، لأننا لا نعطيها من أعصابنا ومن تفكيرنا ما يجعلها تعبر عن خصوصيتنا. يدل ذلك، في تقديري، على أن روايتنا العربية، بهذه الصفة، هي طور التشكل. أقصد بالعربية، الطابع الجمالي الذي من المفروض أن يميزها.

والأعراف.

لنكأن "ليلة الحنة" تكتب بما يزيحها على ما هو سوسولوجي ثقافي، نظرا إلى زخم الإشارات التراثية والفلكلورية وإلى تنوعات السياقات اللغوية التي حملتها إياها نعمة خالد بثقة مجرية عازفة لتفاصيل جذرية انتماء نادبة، التي هي صوت الروائية، بلا ريب.

الضياعات

هأنسي لمست في "ليلة الحنة" هذه اللهفة على لمة الضياعات؛ ضياع الحب، والوجهة، والأرض. "وصار هم البلاد أكبر من همي. بلاد بالطول والعرس تضمح مثل رمشة عين". ص ٩١.

كما مست في قصولها الأربعة هذا الشئ الذي بقي مقلتا من النص، لأن معنة الإنسان الفلسطيني، التي تحاول "ليلة الحنة" أن ترسم ظلا منها، أكبر حجما من أي نص كتب لحد الآن، في حدود أطلاعي، ومن بين النصوص التي يكتبها فلسطينيون من خارج فلسطين! ذلك بأنني أرى أن لغة الكتابة عن فلسطين الجرح، تظل قائمة أمام بوابة المأساة، فمتى تدخل في المعق؟ ذلك أمر يحجم التعدي الذي يفرضه "الأخر"؛ الإسرائيلي خاصة.

فقد تكون نعمة خالد في "ليلة الحنة" انتبهت إلى مقدمة ذلك التعدي، ولا أشك في أنها لبست الوحيدة من الكتب الفلسطينية والكنايات الفلسطينية، فلسطينية، يتركزها على النسق الفلكلوري (الشعبي) لغة وقناة وأليسة وأنواع أطلعة ونباتات وحيوانات وعواذ... ويترسبها لكثير من الأمكنة الفلسطينية (ولو أنها هي حاجة إلى أن تكون هي التهمة؟) باعتبار الأرض فضاء للهوية الفلسطينية، وباعتبار الحجر، كل الحجر، ثلمات تهتدي بها الذاكرة الفردية، كما الجماعية إلى وجودها.

وكتت انتظر لو أن "ليلة الحنة"، بدل الصرخة، همست لي عبر الصفحات ١٠٢ و ١٠٨ و ١١٣ خيانتنا، رداثنا، هزائنا وآخر بلواتنا؛ لأن اليهود ميكلا جديد يتوقع أن يكون بين الصفا والمروة أو هي طليعة. ص ١١٦.

غير أنني اتخيل نعمة خالد، وهي

تكتب قصداً تلك الصفحات ببلاغة اللذينين المرعب، ضاقت بلجة الحب التي تتحرك وسطها فئة من المثقفين الباحثين من مجد، لن يصلوه، يعوضهم عزلتهم، أو يخفف عنهم من وطأة خيبتهم، التي فحشت لها سياسات حكاهم.

"ليلة الحنة"، جعلتني أحسن أن الزمن يمر بوتيرة تتجاوز قدرات كتابتا الروائية على كسر تلك البلاغة نهائيا، ليس لتمويضها بخطاب انهزامي عسفي، ولكن لتأسيس كتابة روائية عربية تحكي عزينا فتحدث الصعقة التي تقيم ذاكرتنا من سباتها.

ليلة الحنى

فبرغم تكيك تجريب التداعي عبر المونولوج، ومن خلال صرة حسنة، كثير للسطات ذلك التداعي، والذي يبقى قابلا للنقاش، توضع "ليلة الحنة" على هامش ما اعتبره كتابة مؤمنة، مهاذنة، صادرة من كاتبات وكتاب عرب. لأنني أمثل إلى ما هو هامشي في الكتابة الإبداعية.

وجدت أن ذلك التكيك أدارته نعمة خالد بضمير المضاعف غالبا، وبصيغة التذكير. ولو أن هناك عودات مقتضية إلى الراوي يعكس نادبة حين تتسحب هي من القول. "الأوراق التي حملت بعض المسرات والأوجاع... كما حملت صمت نادبة الخفيف. رحلت بجلال إلى مساحه عارية". ص ٧٧. "فردت نادبة: إسرائيل تصول وتصول... ص ١٠٢. "حانت منه الفتاة جهة نادبة كان فيها

نست في "ليلة الحنة"

هذه اللهفة على لمة

الضياعات؛ ضياع

الحب، والوجهة،

والأرض. "وصار هم

البلاد أكبر من همي

الكثير من الكلام... ص ١١٣

فنادبة تذكر جلال، كما تذكرها حسنة بعود الشاطر؛ في تواز بين حين وبين تجريبتين تتماهيان لتصير واحبة في تجربة المرأة الفلسطينية؛ رمزاً للذاكرة ومرادفا للأرض؛ وتام عواد في صدر جلال، ص ٨٨. "خلف القرس مياضرة وققت امرأة تشبهني كثيرا". ص ١٧٧.

والمسوخ قنبا في ذلك التكيك هو نيرة الهذيان، بفعل حتى مرضية (ما يشبه العصاب) تصيب نادبة فتدخلها في سراب من التوهيمات، فترى الأشياء من حولها صارت إلى غير طبيعتها. كالخزانة، تتحول فبرا. وكالصرة التي تحمل رمز حسنة، والذي هو ليس سوى قصة الإنسان الفلسطيني مع الأرض، ترويه لها في لحظات بلوغ صمائها أوجها.

وتتمثل لها حسنة سوية، تسلل إليها وتمتل عنها. "يصلو لي أحيانا أن أسامرهما لبعض الوقت، وعندما تتحول على هامش ما اعتبره كتابة مؤمنة، مهاذنة، صادرة من كاتبات وكتاب عرب. لأنني أمثل إلى ما هو هامشي في الكتابة الإبداعية.

وجدت أن ذلك التكيك أدارته نعمة خالد بضمير المضاعف غالبا، وبصيغة التذكير. ولو أن هناك عودات مقتضية إلى الراوي يعكس نادبة حين تتسحب هي من القول. "الأوراق التي حملت بعض المسرات والأوجاع... كما حملت صمت نادبة الخفيف. رحلت بجلال إلى مساحه عارية". ص ٧٧. "فردت نادبة: إسرائيل تصول وتصول... ص ١٠٢. "حانت منه الفتاة جهة نادبة كان فيها



الضيق، المايه

فما القيم التي يتحرك بها نص "ليلة الحنة"؟ ربما أكون توقفت على قيمة محورية؛ فلسطين، كهم مركزي في انتشالات شخص النص (مريم) خالد، سوسن، نادبة، أحمد... ص ١٠٠، ١٠١. وقد لا يعني المارئ مستوى حوارهم حول عسكرة الانتفاضة، بقدر ما عاني شخصيا الهم الذي تحاول "ليلة الحنة" أن تفتح نحوه بنظرة مختلفة إلى الصراع وإلى الوجود.



التعبير، والصحافة المهاجرة ص ٨٥،
٨٦، ونزاع الأجيال ص ٢٤،
ونظرة العربي الساذجة
إلى اليهودي ص ٢٤، وتأتت
إليشارت إلى فتانين ومخرجين
وكتاب عالمين ص ١٠٤.
وهي، من حيث التركيب اللغوي
فاموسا وفناء، تكاد تتميز بلغة الأم
النّيّة، التي تثير في النفس حينها
مزدوجا إلى ما يضيع ثم إلى حضن
الطفولة. فإن نادية، كصوت نعمة
خالد (١) لا تحس نفسها تفقد شيئا
أعظم من ماضيها مثل طفولتها! لفت
القلة ساحة الدار، لفت مفار حزور
وغوير أبو شوشة، لفت المفهم وروحي
قبل كل شيء. وهي الأفق الذي تحول
إلى قيد لأحت لي طفلة، لم تكن الطفلة
بحجم حزننا، كانت صغيرة جدا ونحيلة
مثل أحلامنا... ص ١١٧.

بداية

نعمة خالد، بحسب ما هو صادر لها،
تلوّن إلى مشروع قد يكون مختلفا.
لكن يجب انتظار نضوج التجربة. ومع
ذلك ليس هناك ما يمنعني أن أتوقع
أن عني الهامش لديها يكرس لكتابة
ذات مركز.

ذلك، بما أجهدت في رسمه، وليس
في محاولة إصعاله، من بداية النص
إلى بدايته، إذ لا إشارة إلى نهاية.
وأزعم أن نعمة خالد، هي "ليلة
الحنة"، لم تشغل كثيرا بوجود هارئ.
فإن تعقيب الرقيب الثاني، بعد الضمير
الجمعي، أي القارئ، أمر يدفع بكتابة
الروائية خاصة إلى خرق ضوابط
الرقابة الذاتية.

بذلك، تتوسع فضاءات التجربة
وتتعدد الأصوات وتتشتل روايتها نفسها
من مستنقع الوهم بأنها تضاهي غيرها
عند فيونا.

"ليلة الحنة" نص محموم. ولمساته
الطفولية، تلك التي تعمق بالمرور
الشعبي، أجمل مرهم يخفف من
وطأة تشويه الدرجة التي يعمق بها
شخصوه!

١٥٠ والي من الجلاء

(١) نعمة خالد، ليلة الحنة، دار الشجرة للنشر
والنشر، دمشق، ٢٠٠٥.

لم أغلب ذلك، بدافع حضاري، ولكن
لكون النص ينسحق بسؤال الملامحيات:
ما بعد النكبة، ما بعد الهزيمة، ما بعد
أوسلو، ما بعد الانتفاضة، ما بعد سقوط
بغداد! ولكونه يجترح على لسان موسى،
صورة من مشهد يحيل القارئ العربي
على أحد أسباب نكسته، قائلا بصوت
"ينشر روح متقال: العرب حزمة بحر
فارملة يا متقال، صميح أنا يهودي،
لكن لا تسمى إني فلسطيني، فرحي
فرحكم يا متقال، وحزني حزنتكم،
لا تشد بصيل العرب. الأحكام
بيمون فلسطين وأبو فلسطين
على شان كراسيهم، ص ١١.

الذكورة الأنثوية

"ليلة الحنة"، عنوانا وثيمة وقِيمًا
وحدنا، تقترح من جديد عقدة
الذكورة في مقابل الأنثوية. أنّها
بالمقد، لترددنا في أكثر الأعمال
الروائية العربية، تلك التي كتبها
المرأة، خاصة.

إن دراسة أنطولوجية للسرد العربي،
الذي كتبه الروائيات، من شأنها أن
تؤكد ما يذهب إليه اعتقادي في أن
رد الفعل تجاه "هيمّة الذكر" يكاد
يشكل حاجس الكتابة النسائية (مع
احترازي هنا على مفهوم النسائية).
"لأنني كنت أنا لم تحتمل يا جلال،
حتى أنت لم تردني سوى صورة عنك،
لكن أي صورة، مومياء مربوطها بغير
وتحركها كهيئة تشاء. أنت تحدد دورها
على خشة للمسرح. لم تردني أكثر من
صدي لصوتك، ص ٣.

لكن نادية تبدو أخفت إن لم تكن
تتأزمت، إن لم تكن انتقمت من نفسها،
إن لم تكن خرفت وصايا أمها، وأخيرا،
إن لم تكن لبّت نداء جسدها إلى
الانتفاق كي يتنوق اللذة الجنسية:
أي شهوة الانتفاق! "على مهل فككت
صفتاري. أطلقت التأمل في بطني
الضامرة، شهقت كثيرا وأنت تتلمسها
بقديسة، كنا جسدا يذوب في الآخر،
لم نتصل لتتعلق من جديد. وأملرت
في، وكانت يدك مثل الحرير، تجوب
تضاريسي، وأنا هي الخدر أتموج،
روحي تطل على الجسد العاري، ومن
قلب رصفتي أغمس في أذنك، المرأة
الروحانية في ترقب بالوشفي فيك،
ص ٧١.

"ليلة الحنة"، عنوانا وثيمة وقِيمًا وحدنا، تقترح من جديد عقدة الذكورة في مقابل الأنثوية

"ليلة الحنة"، من حيث التيمة، تترايب
مع أغلب السرد الروائي الذي كتبه
المرأة في العالم العربي حول الذكورة
والأنثوية بإشهار الجسد المقموع كقيمة
ندية؛ لأن المرأة تعرف أن الرجل لا
يشده إليها غير جسدها. كذلك يقول
النص، ضمنا.

هنا تلك القيمة تصل حدا من
التصدف والتوقع القاهرين، حين تقرر
نادية أخذ ثأرها الأنثوي من جلال، مع
رامي. "لن أضف. سأعني في كل
سورة، سأرقص، سأترك جسدي حرا
على هواء. سأجعله هو الموسيقى... ما
إن لوح لي الفرصة المناسبة للارتباط
حتى اغتتمها. سوف أدرك لجسدي أن
باليه... ص ٨٧.

لكي أجدي هنا متريدا كثيرا في
أن أدرج قيم "ليلة الحنة" ضمن مقولات
النضال الأنثوي.

"ليلة الحنة" تتنمذج بشخصوها
"المثقفين" ويروضعات انشغالهم،
وتثير المشكلة نفسها: الحرية، وحرية

صافرة العتقة

كل يوم..

كان العاشقان يقفان صباحاً على المرتفع المواجه للجسور العشر في عمان، وينتظران في مكانهما هناك القطار، كأنهما توثقان إلى بحث حنين عتيق لذاكرة قديمة نسيها أهل المدينة، مرتبطة منذ سنين مضت بقصص وحكايات كانت محملة داخل قاطرات القطار قبل أن تكون سطوة السيارة، وذاكرة الطائرة.

العاشقان وبعد برهة من الصمت، يبررحهما الشوق، وتتداخل عندهما مشاعر الحب، بتساؤلات الحنين، فتقول العاشقة: لكنها عشرة أقواس، وليست جسوراً عشراً! يرد العاشق: السر يكمن في اللقوس، فهو أكبر من النقطة، ودون مستوى الدائرة.

وتتوالد الخواطر بينهما حول كينونة القوس، وهو محدودب كما كهل الحنى ظهوره من كثرة الديب الذي مز عليه، وبأخذهما حديث القطار، قريباً من الجسور العشر، إلى جدل حول الانتظار المستمر، والأقواس وهي تتجدد كلما هاجها الشوق، فتكتمل فيها دائرة اليقين كلما جاءت الصافرة المؤذنة بفرح الناس الذين يحملهم القطار، ويرسلهم إلى حيث يهجنهم التي هم إليها مرتحلون!

وعندما وصل البوح إلى مقترق البقاء، أو الرحيل، كان حزن يطفو فوق ضمام شوقها، وكان سؤالها الذي تلخص فيه كل استفهام المتطلعين إلى القادم من الزمان، ونحن.. متى سنكتمل دائرتنا، ويكون الفرح؟

كل يوم.. كان الحوار يتكرر.

وكان العاشقان ينتظران القطار، ويتمنيان لو يتوقف في النقطة المرحلة فوق الجسور العشر، شرق عمان، ثم ينهيهما السائق بصافرة خاصة، يفهمانها سريعاً، فيتسلقان المرتفع إلى أن يصلا القطار، ويلقيا سلاماً على سائقه، وسلاماً على الأرض التي سيقدراها، وسلاماً إلى المكان الذي سيرتحلان إليه، فيرد عليهما السائق السلام بصافرة بهيجة، قبل أن يتابع المسار.. كانا يحلمان بكل هذا، وكانا يسميان تلك الصافرة الأخيرة التي يطلقها القطار قبل أن يعضيا، صافرة العشق.

هذه الحكاية بدأت من زمان..

وبقيت تتكرر معهم، فصار الحب، توقاً للرحيل، ويحنا عن أمكنة أخرى لم يرياها، إلا بعين القطار الذي يات رمزاً لكل غيب، وكل حضور، وكل وضوح.. كان هذا الأصفوان الحديدية تجسيدا لكل المتناقضات في وجدان الناس المقيمين قريباً من تلك الجسور العشر، حيث الأمن تنظر، وتنتظر لحظة مرور القطار، والأذان تترنم على صوت ارتطام الحديد بالحديد مترافق مع صوت الصافرة، لكن العاشقان وحدهما، من بين كل الناس هناك، كانا يخرجان من رحم الوادي الذي يعيشان به، ويلتقيان خلصة، كل صباح، بعيداً عن عيون البشر، قريباً من سكة القطار، أملاً بمعجزة يحققها الدرب المؤدي إلى الشام أو الحجاز!

كل يوم كان يتكرر الحلم.. وما زال هناك عشاق آخرون يكررون ذات الأسئلة، وتلك الأمنيات، وهم ينتظرون صافرة العشق مع كل قطار يمر شرق المدينة!

إلا أن الملاحظ أن هذه العودة إلى الأصول في المسرح المغربي، بقدر ما كانت استجابة لحاجة ذاتية أملتها شروط النزعة التأسيسية التي سيطرت على المسرح العربي برمتها طيلة عقود من الزمن إبان القرن الماضي، بقدر ما جاءت أيضاً بدافع من عامل الثقافة مع الغرب، وبالتالي من تأثير المسار الذي سار فيه المسرح المغربي، ضمن سياق ما عرف بالعدالة، على المسرح المغربي، لا سيما وأن المسرحيين المغاربة كانوا على اطلاع ومعرفة بمختلف تحولات التجربة المسرحية الغربية، وخصوصاً منها تلك التي وقعت تحت تأثير "مسرح الأصول" واتجهت نحو ما عرف بـ "الحماسية الأنثروبولوجية" كما هو الشأن عند كروتوفسكي وأرطو وبروك ومنوشكين وباربا وغيرهم. لكن قبل الحديث عن تمظهرات العودة إلى الأصول في المسرح المغربي، لابد من الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ماذا نعني بمفهوم "العودة إلى الأصول"؟

المسرح المغربي و"العودة إلى الأصول"

د. حسن يوسفسي



يعر المسرح المغربي من بين أبرز المسارح العربية والإفريقية التي أسست تجربتها الإبداعية على أساس "العودة إلى الأصول"، ذلك أن تعريف المغاربة على المسرح بصيغته الأوروبية الحديثة الذي لم يتم إلا ابتداء من سنة ١٩٢٢ حيث قامت بعض الفرق المسرحية من المشرق العربي بجولات مسرحية في المغرب، لم يشكل، في واقع الحال، سوى البداية في مسار مسرحي دينامي ومتنوع، لم يقتصر فيه المسرحيون المغاربة على ممارسة مسرح، يحاكي النماذج الغربية التي تعرفوا عليها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إما عن طريق المشاهدة أو القراءة، وإنما تجاوز ذلك نحو بلورة وصي خاص بالظاهرة المسرحية يروم تأسيسها في الذاكرة المغربية عن طريق العودة إلى أصول مسرحية مقترضة تختزنها هذه الذاكرة. فكانت بذلك هذه العودة بمثابة بداية جديدة للمسرح المغربي اكتشف خلالها فرجانه الشعبية وطقوسه الاحتفالية وأشكاله الماقبل - مسرحية، سواء كانت تنحدر من أصوله العربية أو الأمازيغية أو الإفريقية.



البدائي والأسطوري والمقدس على نفس النهج، وذلك من أجل معاولة البحث عن بدائل لأزمة الأشكال المسرحية في الغرب من خلال العودة إلى الأصول. والملاحظ أن هذه "الأصول" اتخذت مظهرين أساسيين: أصول ذاتية وأصول غريبة. تنتمي الأصول الأولى للتقليد المسرحي الغربي نفسه، ويندرج ضمنها: المسرح اليوناني، مسرح القرون الوسطى ثم الكوميديا المرتجلة. أما الأصول الغريبة، فتمود، بالأساس، إلى ثقافة الآخر L'Autre. وقد اتخذ البحث عنها وجهات متعددة

ترجمها سفر المسرحيين أنفسهم إلى مختلف البقاع التي يعتقدونها بمثابة أرض الأصول، فارتطروا إلى المكسيك، وكورتوفسكي رحل إلى الهند، ويتر بروك نزل إلى إفريقيا، في حين اتجه أوجينيو باربا نحو الشرق وأمريكا اللاتينية.

لقد أضررت قضية "الأصول" لفة مميزة لدى هؤلاء المسرحيين حيث تردد في كتاباتهم مجموعة من المفاهيم باعتبارها مقارنات منها: الأصلي، البدائي، الأسطوري، اللازمي، المقدس، النمطي المؤسس والرمزي. والإطار الذي جعل منه المسرح الغربي مجالاً لتجسيد هذه الخصائص هو "الاحتفال" باعتباره الأنسب لتكرار "الحديث البدئي" والتعبير عن المقدس، وبلورة النمط الأصلي Archétype. ولعل هذه المقارنات لمفاهيم الأصول لدى المسرحيين الغربيين بقاهاهم أخرى منها، الطقوسي Rite، والاحتفالي Cérémonial، ويبدو أن الجرد الذي قام به ألفريد سيومن (1) لمختلف التصورات التي افترت مفهوم "الاحتفال" يضيء هذه العلاقة بين نماذج الأصول من جهة، والاحتفال من جهة ثانية.

إذا كان هذا شأن "العودة إلى الأصول" بوصفها حقبة ثقافية وتاريخية ليس بالنسبة للمسرح الغربي حصص، وإنما بالنسبة للثقافة الغربية الحديثة بأكملها، فماذا عن المسرح الغربي؟

٢- الأنثروبولوجي والمسرحي في الثقافة الغربية:

إذا كانت قضية الأصول قد شكلت

الهمم المسرحيين. وتؤكد موتيك بوري Monique Borie (٢) في هذا السياق أن المسرح الغربي الذي اخترعته هذه الأنثروبولوجيا المهووسة بالأصول، لم يعد مقتماً بتقليده الخاص، وأصبح يتجه نحو الثقافات الأخرى بوصفها ثقافات محافظة على الأصول، مستعملاً نماذج هذه الأصول من أجل محاكاة سوسيوثقافية للعاشر الغربي. فإذا كانت الحداثة تؤسس الشرط الإنساني على أساس الوجود الانقسامية l'Existence parcellaire الذي يشرخ الكائن ويفقده هويته ويمحق غريته وفردانيته، فإن عملية "العودة إلى الأصول" في المسرح الغربي تحولت إلى نوع من البحث عن دواء لأزمة الأشكال المسرحية، وبالتالي، لأزمة الثقافة الغربية بأكملها.

ولا عجب أن يتحدث مرسيا إلياد Mircea Eliade عما سماه بـ "هوس الأصول" L'obsession des origines (٣)، بوصفه نمطاً من التفكير انطلقت شرارته في الثقافة الغربية تزامناً مع اند التصاعدي للإيديولوجيات المادية خلال القرن التاسع عشر، هذا النمط الذي سيتحول، فيما بعد، إلى ما يشبه الإستميني Epistémè بالنسبة للحداثة الغربية انعكس على مختلف العلوم الإنسانية والحقة على حد سواء، فاصبحت قضية "الأصول" سؤالا مشتركا بين علماء الأديان، وعلماء الجيولوجيا والفلك وعلماء النفس والأنثروبولوجيين وغيرهم. وقد كان طبيعياً أن يسيّر المسرح الغربي المعكون بهواجس

ما هو الإطار المرجعي لهذا المفهوم، أو بمبرارة أوضح، ما هي الأرضية السوسيو-ثقافية التي تلور ضمنها مفهوم "العودة إلى الأصول"؟

كيف تبلورت الحساسية الأنثروبولوجية في المسرح الغربي بوصفها قاعدة للعودة لأصول المسرحية؟

ما هي التجليات الإبداعية والتطورية لمفهوم "العودة إلى الأصول" في المسرح الغربي؟

١- "العودة إلى الأصول"، إستميني الحداثة الغربية

تجدر الإشارة، بداية، إلى أن كلمة "أصل" مطلقة، ذلك أنها تشير -كما يرى Henri Gouhier (١)- إلى مرحلة أولية في الزمن التاريخي، كما تحيل على الطبيعة بوصفها أصلاً دائماً على طول الزمان. إن هذا التداخل بين "البداية" و"الطبيعة" فيما يتعلق بمسألة "الأصل" هو الذي شكل القاعدة التي انبنى عليها بحث الأنثروبولوجيين وتحليلهم للبدائي والمتوحش. فقد اعتبرهم بمنزلة نمط للوجود الاجتماعي يقوم على شكل مميز في العلاقات التواصلية المباشرة، أي العلاقات الأصلية التي تبني على خاصيتين أساسيتين هما: الشفوية واللفة الجسدية، وعلى أساس هاتين الخاصيتين يتحقق عنصران مهمان في المجتمعات الأصلية، لم تتمكن من حيازتهما المجتمعات الحديثة وهما: الوحدة Unité والشمولية Totalité. إن هذه الخصائص المميزة لمجتمعات الأصول، والتي كشفت عنها الأنثروبولوجيون في التي





موضوع العشق وما يحيط به من ممنوعات، وكذا قصائد 'الخصام' والتي غالبا ما تتضمن ميازرة ومفاخرة بين البدوية والحضرية، بين الأمة والحر، بين المعوز والشابة وغيرها.

أما العيلة فهي هن غنائي شعبي يقوم على مصاحبة الكلام بالإيقاع الموسيقي والكلام عبارة عن حكايات

وأشعار عامية موزونة تقوم على البدهاء والتلقائية. والإيقاع متصل بالقول ومتنوع يتنوع المناطق التي تتحد منها العيلة في المغرب وأسيا منها البوادي والجبال. وهو إيقاع حزين ومطرب في آن معا. وتطوي العيلة، أحيانا، على بعض الحكايات ذات النفس الدرامي كما هو الشأن بالنسبة لحكاية 'خريوشة' التي تضمنت قصة امرأة مغربية من إحدى القبائل المغربية، عانت هي وقبيلتها من بطش قائد من قواد الاستعمار الفرنسي للمغرب هو 'عميس بن عمر' في منطقة عبدة، والعيلة أشكال وألوان منها المراسوي والحسية والقيادي وغيرها.

وكل هذه الفرجات والأشكال الفناائية أصبحت بمثابة منابع أصيلة بالنسبة لمسرح مغربي يحاول تثبيت جذوره في تربة المحلية من خلال ربط الجسور مع التراث الفرجوي والغنائي المغربي، ولم يقتصر الأمر على استهلاك هذا التراث ضمن أعمال مسرحية على مستوى الكتابة كما على مستوى العرض، وإنما تمداه نحو التطوير لمأساة الأصول في المسرح المغربي كما هو الشأن لدى تيار مسرحي مغربي عرف باسم 'الانتقالية' حاول أصحابه صياغة بيانات مسرحية تدير كلها في اتجاه التأكيد على أن أصل المسرح هو الاحتلال، وعلى المسرح المغربي أن يقوم باستعادة هذا الأصل، وهو اتجاه قام، في الغالب، بمحاكاة أو إعادة إنتاج الدعوات الغربية في هذا الشأن ومنها دعوات جان جاك روسو، وأنطونان آرطو والفريد سيمون وغيرهم.

٣- تجليات الأصول في المسرح المغربي:

كثيرة هي الأعمال المسرحية المغربية، التي حاولت استعادة هذه الأصول ذات المظهر الفرجوي أو

بكيفية دائرية، ويستعمل الحلاليكي كل الوسائل المكنة من حكي ورقص وغناء، ممتدا أكسسوارات متنوعة. وتتخذ العلاقة بين صاحب الحلقة والجمهور طابعا مباشرا وتلقائيا يقوم على المشاركة. وتعتمد الحلقة ريرثوارا تقليديا يتضمن الحكايات الشعبية والأساطير والقصص المجدبة والتقليد الساخر والفناء. وقد عرفت ساحات عمومية في المدن التاريخية المغربية بهذا النوع من الفرجات منها: جامع الفنا بمراكش، وياب بوجلود وباب الفتوح بفاس، وساحة الهمديم بمكناس. أما العيساط، فهو نوع من التمثيل الارتجالي التقليدي الذي كان يزدهر في المناسبات والأعياد. وتسميته مشتقة من كلمة 'يسط' وهي تمني كل أشكال التملية والزواج وترك الاحتشام وذلك باللجوء إلى السفيرة. ويزاول هذه الفرجة الصناع وأرباب الحرف التقليدية الذين يمتلكون مواهب تشخيصية تصاعدهم على أداء مواقف مسرحية إرتجالية يكون الهدف منها انتقاد بعض الممارسات الاجتماعية بطريقة سلبية. وقد كان هؤلاء يشكلون موكبا كرنفاليا أحيانا يتجه نحو 'دار المخزن' في جو من الفكاهة والمرح، يتقدمهم 'البهو'، وكان السلاطين متسامحين مع عروضهم رغم طابعها الانتقادي أحيانا، حتى لمعية الثوم.

أما الملعون، فهو شكل تعبيرى غنائي ينتمي للشعر العامي، يؤدي بكيفية فردية وجماعية في آن واحد، تتناول موضوعاته الغراميات والخمريات والهجاء والرشاء والأمساح النبوية، علاوة على قصائد تعرف بـ 'التراجم' وهي الأقرب لروح المسرح لأنها تعتمد على محاورات ومواقف مسرحية هزلية وتدرج ضمنها قصائد تعرف بـ 'الحراز' وال'ضيف' و'القاضي' وكلها تصب على

نقطة تقاطع بين الأنثروبولوجي والمسرحي، فإن هذا التقاطع قد اتخذ طابعا خاصا في السياق المغربي، ذلك أن ظهور بعض الاهتمامات الإنسانية الجديدة في ثقافتنا المغربية المألقة، ولا سيما منها تلك التي تكتسب طابعا سيوسولوجيا أو أنثروبولوجيا لم يش دائما بموازاة الاهتمام الشعبي بالطبوق والاحتفالات والفرجات التي كان حضورها

قويا دائما بين المغاربة، إما لارتباطها بحياتهم اليومية، أو بمناسباتهم المقدسة والذنبوية على حد سواء. لذلك لم يهتم المسرح المغربي في معاقته لأصوله المسرحية على الخلفية المرفقة لعدم وجد صعوبة كبيرة في ترسيخ آلياته حتى داخل الجامعة نفسها، ونقصد به الأنثروبولوجيا، وإنما اعتمد على قصائد المسرحيين بأن تأسيس مسرح ملتصق بالهوية المغربية بإمكانه أن يقوم على قاعدة العودة إلى الأصول، التي لم تكن سوى تلك الفرجات الشعبية التي اعتبرها بعض الباحثين المغاربة بمثابة أشكال - ما قبل مسرحية، وتذكر ضمنها، هذا، الحلقة، العيساط، سبدي الكتفي، سلطان الطلبة، أعبيدات الرما، بوجلود هزليات جهود المغرب، وكذا بعض الأشكال الفناائية الغربية والجماعية وخصوصا منها الملعون والعيلة، علاوة على بعض التعبيرات الفناائية والراقصة المنتمية لثقارت الأمازيغي المغربي ومنها إمديازان وإنشادن وأحيوس وغيره(٥).

ولأن المجال لا يتسع لتفصيل الحديث عن كل هذه الأصول الفرجية، فإننا نكتفي هنا بالتعريف ببعضها وخصوصا تلك التي مستندت عن حضورها في المسرح المغربي وعن كيفية استهلاك عوالمها داخل فرجائه المسرحية على الطريقة الغربية، لذلك نستعرض على أربعة نماذج هي: الحلقة، العيساط، الملعون، والعيلة، وهي نماذج ما يزال حضورها قويا في الثقافة المغربية إلى حد اليوم.

فانطلقت هي الفرجة الأقرب إلى روح المسرح نظرا لما تطوي عليه من تمبيرات كلامية وجسدية يقدمها حكواتي يتخذ من فضاء ساحة من ساحات المدن العتيقة بالمغرب خشبة مقترحة على الجمهور الذي يتلقح حوله



بل أن العيلة متى شفاهي تلوخ به الأحداث^(٨). إن عيلة "خربوشة"، إذن، تتحول في سياق الاقتحادي المسرحي إلى ضرب من العمل التراجيدي الذي يخزن حكاية امرأة، وبالتالي حكاية قبيلة من البداية المغربية، ويبدو أن هذا الارتباط، والذي دفع بصاحب هذا العمل المسرحي إلى الدفع بفرضية جديدة "للتدليل على أن أصول المسرح المغربي أصول بدوية، وهذه رؤيا أخرى في منطلقات المسرح المغربي"^(٩).
والأكيد أن هذه الفرضية، سواء استعملنا التحقق من صحتها أم لا، تثبت أن سؤال أصول المسرح المغربي يبقى أفقا مفتوحا للبحث كما للإبداع، وكما تقدمت الاجتهادات في مجال الرصد على التراث المغربي، شفويا كان مكتوبا، تمثيلا كان أم غنائيا، استكشفا غنى أصولنا المسرحية وازدادت الحاجة إلى محاولة استعادتها مسرحيا، وذلك تحصينا لهوية أصبحت مهددة، اليوم أكثر من أي وقت مضى، بفعل تداعيات العولمة.

كتب من المغرب

الروايات

Henri Gouhier - Antonin -
Araud et l'Essence du Théâtre
- Librairie philosophique - J
- ١٩٧٤، p. ١٦٨.

Mircea Eliade - La Nostalgie
des origines - Edit Gallimard
- ١٩٧١.

Monique Borie - Antonin -
Araud: Le Théâtre et le
retour aux sources (une
approche Anthropologique)
- ١٩٨٨، Edit Gallimard

Alfred Simon - Les signes et
les songes: Essai sur le Théâtre
- ١٩٧١، Edit du Seuil

٥- يمكن العودة إلى كتابات حسن المصباح
وعبد الله شقرون وحسن بصراني وسالم
الكويدي للوقوف على هذه الفرضية.

٦- حسن بصراني - المسرح المغربي بحث
في الأصول الديموقراطية -
الطبعة الأولى ٢٠٠٦ - الدار
البيضاء - ص. ٩٠.

٧- هذه هي العناصر التي تتكون منها اثنية
الإبداعية لعيلة الترابية.

٨- سالم الكويدي - أصول التمثيل
المسرحي: مقاربة أنثروبولوجية في
المسرح والثقافة الشعبية - دار النشر
التربوية - الطبعة الأولى ٢٠٠٦ - الدار
البيضاء - ص. ٩٠.

٩- نفسه - ص. ٩٢.

أحد الروايات البارزة لتفاعل المسرحيين المغاربة مع تراثهم الشفوي والمكتوب. فخنزيرة الملحون التي تتضمن إمكانات مسرحية إبداعية غنية بالنسبة للمسرح المغربي، ويكنى أن نذكر هنا - على سبيل المثال لا الحصر - مسرحية تعد من بين الأعمال الخالدة في ريبورتوار هذا المسرح، ألا وهي مسرحية "الحراز" للمسرحون عبد السلام الشرايبي، وهي عبارة عن تركيب لأحداث رواها قصائد الملحون بشكل منظوم على شكل حكايات متخيلة الهدف منها هو الفرجة، وبالتالي فهي تحويل "للفرجة التفتية" التي يتضمنها النظم والتي غالبا ما ينتشئ بها الممتع لمشاهدة الملحون، إلى فرجة مسرحية حقيقية فوق الخشبة، والمعروف عن قصائد "الحراز" للمسرحية أنها تحكي عن الشئق المنوع حيث يضطر الملحق إلى تقمص شخصيات مختلفة لخداع "الحراز" الذي يحسن المشوقة ويمتص العاطف من الوصول إليها. والملاحظ أن عملية المسرحية التي أنجزها الشرايبي اعتمدت إجراءات سريرية ودراما توجيرية وأجنامية générique وذلك بغاية ملامسة الموضوع المسرحي أي "الحراز" مع طبيعة وخصوصية المسرح، حيث تحولت مسرحية "الحراز" إلى نوع من الكوميديا الموسيقية Comédie musicale مسائرة للتقليد المسرحي. وأما بخصوص العيلة فبوصفها فنا غنائيا شعبيا متاهلا في التراث المغربي، فقد أفضت إعادة استكشافه، مسرحيا، إلى تقديم أعمال مسرحية تسترجع الأجواء الدرامية لمحاكاة بموازاة الأجواء الغنائية لأدائه وإيقاعاته. ولنا في مسرحية "خربوشة" لسالم الكويدي خير مثال على ذلك، وهي المسرحية التي تتعدد أصلاها في العيلة التي تروي القصة الحزينة لهذه المرأة عن أحد فواد عهد الحماية الفرنسية بالمغرب، والتي تنتمي لنوع من العيقات يسمى "الحصبة" ولعل "سكنن" الرؤيا الدرامية في حكاية خربوشة يتجلى في قصائد العيلة وطريقة أدائها انطلاقا من السراية والغتوب (الغيتات) ثم الطمعة (V) التي تعتبر تجمعا لمعطى تراجيدية الحكاية ... وقد رأينا أن العيلة هي أساس عيلة أي بكاء وژءا لما خلقته الأحداث،

الفناني الشعبي. فهذا أحمد الطيب لعل أحد رواد المسرح المغربي يروج في مسرحه إلى فن الراوي، وشتمه في الحلقة التي اعتبرت بمنزلة "مسرح العامة" نظرا لما تتوفر عليه من إمكانات تعبيرية تتقاطع بشكل كبير مع المفهوم الغربي للمسرح وربما كان هذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي حدا بكثير من المسرحيين المغاربة إلى الاتجاه نحوها، وإن لأهداف جمالية معضنة، لاستثمار مظهرها التراثي والإهداء مما تتجهم من علاقة مفتوحة مع الجمهور واستعادة للحظات مهمة ولت. فمل ذلك الطيب الصديقي في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" والطيب العليج في مسرحية "قاضي الحلقة" وعبد القادر الهادي في مسرحية "الحلقة فيها وفيها" إلى غير هؤلاء ممن لا فوا نجاحا متفاوتا في الانتقال بفن الحلقة إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة^(٦).

أما بخصوص البساط، فعلى الرغم من كونه تراثا شفويا ارتجاليا، فقد وجدنا لدى أحد أبرز رجالات المسرح بالمغرب، وهو الطيب الصديقي، محاولة لاستعادته عن طريق تقديم سلسلة من البساطات، بصيغة مسرحيات حديثة، تقوم على مشاهد مركبة من التراث المردي المغربي، الهزلي منه على وجه الخصوص، وذلك في إطار رؤية إخراجية تقوم على الإبهام والإمتاع الفكري والبصري. وقد كرس الصديقي، صاحب الريبورتوار الضخم والمتنوع في المسرح المغربي، مرحلة من مساره لهذه التجربة مع البساط، قدم خلالها البساطات التالية: "الليل والسرابيل" و"كو كانت فولة" "قططان الحب المرصع بالهوى" ثم "السحور عند المسلمين واليهود والنصارى" ولا يخفى من خلال العناصر الطابع الهزلي والارتجالي للحكايات المسرحية في هذه البساطات التي تقوم على أساس إنجاز كولاغ لمجموع من المحكايات الصغيرة القريبة والبعيدة، وبالتالي على إدخال فرجة شفوية ارتجالية إلى نصوص الكتابة الدرامية، لا سيما وأن نصوص البساطات المألوفة الذكر تعرض اليوم في كتب مطبوعة موجهة للقراءة على غرار التصوص المسرحية المنتمية لتقليد المسرحي المغربي. أما بخصوص الملحون، فإنه يشكل



وتلا اقتراب أكثر من الأسئلة التي تشككت من خلال هذه الإصدارات المتواصلة، يهتما أن نتوقف عند أهم الإصدارات والمناوين التي ترسم أفقا مغايرا لما ألفناه عند المفكر محمد عابد الجابري، وعبدالله العروي، وعبدالمسلم بنعبدالمعالي ومحمد سبيلا، وكمال عبدالمطيف ومهنا عبدالرحمن، وآخرين.

مسارات التفكير الفلسفي الجديد

مشوار المركز الفلسفي يتواصل من "المؤديات الأنطولوجية والإيطيقية" لهيمنة التقنية إلى التحولات التي كرسها في صميم النظام الأخلاقي. وهو المسار الذي رسم كتاب الباحث عبدالمعز بومسولي "الأسس الفلسفية لنهاية الأخلاق". إذ لا يتردد الأستاذ عبد المعز بومسولي في اعتبار أن تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية مبدأها الإيطيقي والفرد فاعدها الوجودية. ومن إشكاليات نهاية الزمن الإنساني وهيمنة الزمن التقني وولادة الإنسان الجديد ومكر التقنية وتحقق الغاية والإشباع الكوني واستعادة الجسد... وأصل الباحث منذ إصداره الأول "الشعر والتأويل" سنة ١٩٩٨ عبورا إلى "الشعر والزمان والوجود" سنة ٢٠٠١ والفكر والزمان" بالاشتراك مع الباحث عبدالمصمد الكياص سنة ٢٠٠٢ وأقول الحقيقة بالاشتراك سنة ٢٠٠٤ وأخلاق الغير نحو فلسفة قريبة سنة ٢٠٠٥...

يؤكد الباحث عبدالمعز بومسولي "إن ولادة الإنسان الجديد رهينة بالسيطرة على مكر التقنية. هذه الإرادة التي حولت الإنسان إلى مفعول لها نازعة عنه فاعليته وإرادته في تدبير العالم. وجعله فضاء تتكشف عبره ذاته وتتجلى كقيمة أخيرة للإنسانية.

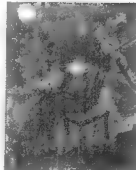
ففي هذه اللحظة التي يستعيد فيها الإنسان إرادة تدبير الغاية الإنسانية متخلصا من فخ التقنية فإنه سيستعيد وجوده في قلب الحضور... ولعله هذا الحضور القبلي في التفكير والمعلل والفلسفة.

إلى جانب الباحث بومسولي يمثل

الخطاب الفلسفي الجديد في المغرب "تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية"

عبدالحق ميسراني

عبد المصمد الكياص الفرد، الكونية والله الحق في الجسد



بيت ٢٢٠ هـ
مركز محمد السادس
الطبعة الأولى

تأسس حديثا مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، المركز الذي يترأسه الباحث عبدالمعز بومسولي، ويضم في هيئته التنفيذية كل من الباحث عبدالمصمد الكياص والباحث والمترجم حسن أوزال. منذ التأسيس إلى اليوم والمركز يتولى إصدار بحوث أعضاءه، وكل مرة يشكل كل إصدار، إضافة خاصة للخطاب الفلسفي، وتفتح أسئلته على التفكير والمساءلة. مع الملاحظة أن جل أعضاء المركز يشتركون في إصداراتهم في سؤال فلسفي محدد هيلورون الجسد من خلاله وفيه، مقدمين الوجه المقبل للتفكير الفلسفي إلى "جديد" في المغرب "فلسفي".



عبد الصمد

يعيد تعريفها باعتبارها شمول مبدأ الحرية، ليخلص أن الحرية الفردية المؤسسة لخصوصية الفرد هي التقاطع الكوني الذي يجمع الفرد بإهائي الأفراد الكونيين للمجتمع الإنساني، ومن ثمة فالكونية تنجز نفسها من خلال الفرد وبشكل جدلي يصعب للفرد هو التحقق المجهرى للكونية، ويترتب عن ذلك، كما يقول الكياص، أن النقص العملي للكونية هو تنمهر الفردية ونسف الشروط الإيجابية والاجتماعية والسياسية لتولدها.

ويضيئ الباحث عبد الصمد الكياص في إطار نفس المبدأ إلى إعادة تعريف مفهوم التصالح الذي يعده كحق الذات في الأخيرة مسددا شروط إمكانية في إثبات نظام كوني للمسؤولية.

ويتميز الكتاب الجديد لعبد الصمد الكياص بكتابته المفهومية حيث يفرح عدة مفاهيم لتسييج الأفق الفكري الذي في إشاره يسائل القضايا المطروحة: كالنفرة، ونظام الأفضية، والنظام الكوني للمسؤولية، ونظام الرغبة ونظام العاجبة، والتمسك الكائن والإنفاق والأخلاق.. يظن من خلالها إلى هذه النتيجة التي تحملها آخر فقرة من العمل والتي تقول: " إن كل ما طرحناه من بداية هذا العمل إلى نهايته ليس إلا مقدمة بسيطة للمفكرة الآتية: الحادثة هي عودة الجسد إلى الإنسان ليقبوا فردا، وعودة الحاضر إلى الوجود ليكون حرية.

يتضمن الكتاب ثلاثة أقسام. الأول عنوانه في بيان أن الحادثة هي الحق في الحاضر وأن الفرد أسلم الكونية يتضمن الفصول الآتية: ابتكار الذات، الحق في الحاضر، من الإنسان إلى الفرد، انتماء لاهوية، أخلاق التحرر، جالية الوجود وفن الحياة، الحب حكمه الحداثيين والظلود أثر للماير. أما القسم الثاني فعنوانه في بيان أن التصالح حق الذات في الأخيرة الكونية شمول مبدأ الحرية. يتضمن الفصول الآتية: التصالح حق الفرد في أن يكون آخرها في جماعته، اغتراب الإنسان عن غايته، الإنسانية غاية إيجابية للفعل الإنساني، الورطة

والحقيقة لم تمد موضوع إرجاء ولا تأجيل وإنما إمكانية قابلة للتحقق في هذا الحاضر الذي يعيشه الإنسان والذي هوأخذ في التلاشي.

يناقش الكياص مؤيدات هذا التصور الذي يتحول فيه الحاضر إلى حق حيث يصبح ما يجب الاعتناء به والعمل على تجميله هو اللحظة المباشرة التي يمكن أن يكون فيها الإنسان سعيدا أولا يكون. حيث يقول " لقد ظهر الحاضر كحق أي أنه أصبح قيمة إيطيقية ينتظم حولها نظام أخلاقي يكامله يمكننا أن نسميه بأخلاق الحاضر الذي يعمل أن أثنى شيء، يمكن أن يعود عليه الإنسان في وجوده هو حاضره. هذا التتمين يعمل بدوره الانضراط في الحق والواجب الأخلاقيين مبررا باسم الحاضر".

يعيد الكياص كذلك في ارتباط بالفرضية العامة لكتابه، تعريف الفرد الذي يحدده كحرية متعينة في الحاضر. فإن يصبح الإنسان فردا أي أن يتشكل عصر بكامله كاعتراف بالفردية باعتبارها استحقاقا للإنسان، معناه أن يضع في أسامه هذا التمين للحرية في الحاضر الذي يتحرك في التاريخ ليكشف التجربة العينية للوجود الإنساني كتجربة للحرية تصوغ نفسها في الآن والها. معتبرا الفرد الإفراز النهائي لذروة صراع حيث التاريخ الإنساني موصراع الحرية من أجل أن تحظى بصيغة أكثر تمينا في الوجود. ومن خلال هذا التمين تحين (actualise) الحرية نفسها في الزمان كخبرة للحاضر.

ومن خلال مناقشته لمضامين الكونية

الباحث عبد الصمد الكياص أحد أبرز هؤلاء الوجوه الفلسفية الجديدة في المغرب، إذ يعد صدور كتابه "المجرى الأنطولوجي"، اكتشاف المشهد الثقافي في المغرب ميلاد أسئلة وإشكالات، بل واستشكالات جديدة فهم جيلا جديدا من فلاسفة أفق المغرب الممكن، لكن مع كتابه الجديد "الفرد، الكونية والله: الحق في الجسد" يكشف الباحث عبد الصمد الكياص، في ما يمثل محاولة لإرساء مقاربة فلسفية لسؤال الفرد والكونية والله انطلاقا من إعادة تعريف مهمة الفلسفة

التي يؤكد أنها ليست فقط قراءة في النصوص أو تقييد بالكتب، بل هي التفكير في الوجود الذي يعين نفسه في الذات لتي مباشر عمل التفكير. ومن خلاله لعماد صياغة إمكانيات المعنى والقيمة. هالتصين كما يقول في مقدمة الكتاب: يمثل سؤال تثيره إشكاليات كائنات قيد التكون، لأنه ما يمنح الوجود سؤال مضمون التجربة فيجعله من وجود غفل إلى وجودنا نحن بالذات، أي وجود على نحو خاص.

يتساءل عبد الصمد الكياص: كيف يمكننا أن نفكر في أفق حداثي من دون أي موقع للجسد فيه؟ فذلك لن يكون. حسب مقدمة العمل، سوى إتلاف للمجال الذي تنمويه الحادثة وتفتقر كتجربة، أي إتلاف للحادثة نفسها وفضلها عن مضمونها وتحويلها إلى بقاء لغوي.. فليس سؤال الجسد فقط واحدا من أسئلة الحادثة بل هو سؤال الحادثة نفسها منذ بدأ وفيه تنمو على أرضه فتخبره لأنه يتعلق بتأويل الإنسان من جديد: وجوده وفيه، " هائي أوليل إذن يمتصنا هذه الإنسانية التي تجعلنا حداثيين ذلك ما اقترح الباحث الكياص التفكير فيه في هذا العمل.

يحدد صاحب الكتاب حق تفكيره بتعريف الحادثة باعتبارها عصر الحاضر، أي العصر الذي يتشكل به الأخلاقي والفني والوجودي كحاضر. فالحادثة تقوم على إضفاء الحاضر في أتماده نحو المستقبل وتجرعه من وصاية الماضي لتعبد غاية الوجود الإنساني في حاضره، فالأمل والسعادة



إيجابية قائمة على العقيدة الحرة لفرد أي أن الأخلاق المدنية تستوعب الفرد وتتركه حراً في تأسيسه لأخلاقه الخاصة سواء كانت مدنية أو دينية. لقد ظل الفكر الفلسفي الحديث مبادراً في خلخلة المفاهيم الدغمائية المتعلقة بالإنسان، فقد استرجعت الذات تقهها إيطيقاً مع ديكرارت، ثم تأسست إيطيقاً سبينوزاً القائمة على أخلاق محايدة تبني على علاقة الإنسان الأخلاقية بالفرد في ظل رعاية العقل وسبينوزاً من خلال بناءه لأخلاق إيجابية محايدة يستمدد الاعتبار للحياة المدنية القائمة على تقدير الذات احترام الفرد، هو ما يجعل فيلسوف من عيار سبينوزاً يؤكد الباحث "معاصراً لنا".

يمر الباحث عبدالعزيز بومسولي مفاهيم الاحترام، الاعتراف، التسامح، الإنصاف، الفردية، "مخلطاً من مبدأ تأويله الفلسفي من أن وجود الإنسان في العالم، ليس جديراً بالتسمية إن لم يكن وجوداً مع "ومن أجل الآخر، لهذا يلزم أن يكون احترام حق الآخر، مصوناً مبنياً على القواعد الكونية للسحق، مفترضاً أن مبدأ الاحترام يتجسد في اعتبار الإنسان موجوداً كغاية وليس كمجرد وسيلة، إن خاصية الشخص بوصفه غاية في ذاته تقتضي إقرار الاحترام، وتتأسس الإرادة الحرة للاعتراف في أن تكون متفراً بها ككيونة مفارقة، إذ أن الاعتراف ينشأ كفاعلة للإقرار بمسؤولية الكائنات الإنسانية تجاه بعضها البعض، فكون الإنسان موجوداً مع الآخر لبيئة أساسية لأي اعتراف.

لكن هذا الوجود بالمعية يبقى ناقصاً ما لم تتحقق الحرية، ولتدبير الاعتراف لابد من قيام التسامح كشرط لإمكان قيام العلاقة الأخلاقية المؤسسة، إذ يندرج تحتها التسامح كأساس الغيرية بالمعنى الإيطيقي، من ثم بناء مجتمع يتماشى داخله الجميع بنظر عن أنماط عيشهم وأديانهم ولغاتهم وأنماط عيشهم ممكناً، فالقيمة المضافة التي تتأسس على التسامح هي مفتاح المستقبل الكوني للإنسانية وغايتها أساس الإكراه الممارس ضد الحق في الحياة المغايرة. وبما أنه كذلك فهو الأرضية التي تثبتت عنها

الإنساني مبنية على الاعتراف الكوني، وعلى الاحترام المؤسس على القاعدة الكونية للحق في التسامح، وفي إيطيقاً الكونية استدعاء للحرية والتي تجسد باعتبارها إحساساً بفسحة الوجود، وهذه الفسحة هي ما يجعل أفق الكائن مفتوحاً على غيرته.

ويحدد الباحث في مشمول الرؤية أن أخلاق الغير الثقافية هي إعلاء لمبدأ الحياة وإبداع لقيمها الإيجابية تلك التي تقوم على تمجيد الانتماء بالوجود من خلال الاقتراب من الآخر. إن تأسيس لأخلاق الغير، يتحدد انطلاقاً من أن التفكير في الغير من المنظور الإيطيقي يتأسس على فهم مغاير للإنسان، نزعاً لوثوقية كثير من المسلمات التي تتعلق ببيئة الإنسان، وحقيقة وجوده في العالم، إن المغامرة الحققة عند الباحث بومسولي تكمن في تحويل ما نراه الذات الدغمائية تهديداً للآخر إلى بناء وإسهام فعال في إغناء الوجود والكونية في هذا الباب تعمل على ترسيخ قاعدة العلاقة الإيطيقية بين الذات والآخر بين الفرد والمجتمع المدني، إن القاعدة الإيطيقية تجعل من الاعتراف بالحق وسيلة للاعتراف بكيونة الإنسان، هذه الكيونة التي تزعم تعولمغايرة، وهنا ممكن التأويل الإيجابي لأخلاق الفرد المدني على أساس مدني، متمصة الأخلاق الدينية المتصلة إلى أخلاق

التاريخية للمقدس، الحرب تحاكم التوحيد، نظام الأخبية، عماء للمطلق، الله مفكر فيه على نحو آخر، النظام الكوني للمسؤولية، الخير والسعادة في ضوء الكونية، لأحرية سوى حرية الفرد، العالم الأكثر إنسانية، كونية الفرد، أما القسم الثالث فتواته في بيان أن الحاضر هو الجسد والندرة أساس الجمالية يتضمن الفصول الآتية: الحق في الجسد، الجسد هو الحاضر، اقتصاد الكائن: الادخار والإنفاق، نظام الحاجة ونظام الرغبة، الندرة أساس جمالية الوجود..

الباحث المغربي عبد العزيز بومسولي، يتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في سؤال الآخر بشكل مفتاحاً لفهم البوذية الإنسانية والتعامل الإنساني وأخلاقاً

يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسولي في كتابه "أخلاق الغير: نحو فلسفة غيرية" ٢٠٠٦/ والصادر عن مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب CRP أن افتتاح الذات على غيرتها أي قابليتها في أن تصبح آخر هورشرط جوهري لأخلاق الغير أي لإيطيقاً تسمح لذات الكائن الإنساني بأن تفتح على نحو مغاير. وتتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في أن سؤال الآخر يشكل مفتاحاً لفهم الواقعة الإنسانية والتعامل

الإنساني داخلها باعتباره مؤسسا لتلك العلاقة بالآخر التي تبتني عنها أخلاق الغير بوصفها افتتاحاً للإنسان على غيرته، وتتأسس الإيطيقاً من خلال اللقاء بالآخر، فهي تعبير عن تجل لوجود خاص لا يكتبب تهديداً للجوهري إلا في إطار علاقته بهذا الآخر. فالغيرية يؤكد الباحث بومسولي هي التجاوز لوثوقية الذاتية، بمعنى لوثوقية كأساس لرؤية اللازمية للهوية تلك التي تجعل من الهوية مبدأ مفارقاً للزمان والتاريخ والتغير في حين أن الهوية دائمة التشكل ما فتئت تفتح وتتجدد، فزمانية الهوية هي أساس كونيها والتقاليد بالآخر الكوني، ومفهوم الكونية ينهض عند الباحث عبدالعزيز بومسولي انطلاقاً من مجال الافتتاح الذي تتجلى من خلاله علاقة التعامل



ميشال ها الجنس والوعي الأخلاقي في نقد السبيل النسبي الرويدي

تحت حسن أروبي

و محمد عبد الحليم





بومديني

الوجه يتحدد بذاته ولا يخضع للمعرفة باعتبارها رابطاً ومعدداً لعناء، فالرؤية بما هي معرفة تبحث عن التماثل والتطابق فهي متصصة للكائن ومختزلة لإنسانيته.

فالوجه بالمدنى الإبطيقي يمكن في أثر اللامتناهي، وظهوره ليس بمعنى الانكشاف الأنطولوجي الذي يغفو تطابقاً لمعطى معين، بل على العكس، ميزة العلاقة باللامتناهي هي كونها ليست انكشافاً، ومن ثمة مضمون غيرية اللامتناهي. إن إمكانية التفكير في اللامتناهي على نحو آخر هي شرط لإمكانية الاقتراب من التماهي ذاته، لذلك فالتفكير في الله على نحو آخر هو الوجه الإبطيقي للمسؤولية باعتبارها استعمالاً للإنسانية الإتمسان، بعيداً عن نزعة وصائية غيرية، إن غياب المسؤولية هو إهدار للذات وللآخر وللحياة الإنسانية وليس من سبيل لتحرير العلاقات الإنسانية من آية هيمنة كانت سوى استحضار بعد المسؤولية اتجاه الذات أولاً ثم اتجاه الآخر الذي ينطلق من مبدأ تحمل مسؤولية الدفاع عن ذلك الآخر الذي هو في حاجة إليها. وفق هذا المنظور تتأسس الإبطيقاً من خلال اللقاء بالآخر، في كتاب الباحث عبدالعزیز بومديني "أخلاق الغير: نحو فلسفة غيرية" ويهدا المدنى فهي تعبير عن تجل لوجود خاص.

الباحث حسن أوزال، أو الحاجة للتفلسف

صدر للباحث المغربي حسن أوزال كتاب "حكمة الحدائين: أنطولوجيا الحاضر" ضمن منشورات أبهاث فلسفية التي يشرف عليها مركز الأبحاث الفلسفية بالغرب، عن دار وليالي للطباعة والنشر. الكتاب الذي يقع في 100 صفحة هو في الأصل ترجمة لمقالات وحوارات المفكرين: فوكو، كومت سوبونيل، لوك فيري وفرازنيس وولش، مع توطئة نظرية من وضع المترجم، يضم الكتاب ستة محابتر رئيسية:

- 1- تمهيد هو عبارة عن تقديم فلسفي.
- 2- مفهوم الحكمة عند كومت

هي الخاصة الصلبة للمدالة، عدالة منصفة وليداً الفردية يخصص الباحث فضلاً يوطاً بإصدار منهجي، فإذا كانت الفردية أساس التمييز بين ما هو الأنا ومن هو الآخر، فإن الفرد لكي يتشكل ككيونة تمتلك خاصيتها هي العالم، كوجود مستقل فلا بد أن يظهر متميزاً عن الآخر الذي يتمايش بجانبه الإنسان وهو يستعيد فرادته على نسوه الخاص هو علة تأسيسية، أي أنه أساس وجوده المعنى الذي يتحقق في التاريخ، وجوهر هذه العلة هو الحرية. وتاريخية هذا الكائن التاريخي تعين أنطولوجيا للحياة الإنسانية باعتبارها حياة دينامية تستجمع قوتها الفعالة نمطي الخاصيتين الفردية والكونية كافة للفهرية.

إن التجرية الإبطيقية وليدة العلاقة التي تنشأ بين الكائن والآخر، هي زمنية دائمة التغير تكشف التفاعل الإنساني بين الذات، تجعل من وجود الآخر شرطاً جوهرياً للفهرية، وتبدأ مهمة الإبطيقاً باعتبارها فلسفة باتجاه الآخر مستعيدة المفهوم من حقل الأنطولوجيا إلى حقلها في أن علاقة الأنا بالآخر تتبقي من واقع عدم قدرة الذات على ضمان بقائها وحدها، إن الغير باعتبارها آخر، ليس فقط أنا آخر، إنه لست ما أكون أنا فهو لا يكون لا باعتبار خاصته أو فرادته أو نفسيته ولكن باعتبار غيرته ذاتها. إن وجه الغير هو التماهي والمطلو فهمنى

ثقافة الكراهية والحقد والازدراء الآخر، وهذه الثقافة المشرعة للتعسف، وعلاقة التماسيح بالأخلاق المدنية يكشف الباحث بومديني أن الأخلاق المدنية تمنع حدوث انزلاق نحو امتنان كرامة الإنسان، أ، النهل من كينونته، إذ تقاس المدنية بمدى التجلي المعنى لواقعة التماسيح التي تمد القاعدة الكونية التي تتبنى عليها العلاقة الأخلاقية بما هي إثبات المسؤولية اتجاه الغير، وبالعودة لمفهوم التماسيح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التماسيح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التماسيح بالقياس إلى الفهم التراثي الوسيط ناسياً أن المفهوم الحديث للتماسيح ولهد نسق الحدالة، وبناء مفهوم

المعاصر جاء نتيجة صيرورة تاريخية من أجل الاقتراب بالتماسيح من المعنى الكوني، مفهوم مبني أساساً على إبطيقا الغير. ويتجمل مدلولاً فلسفياً يقوم على الاحترام البودي لمعتقدات الآخرين، فالتماسيح إقرار بتسبية الحقيقة، وهو أساس تجاوز المجتمع القهري والإكراهي.

إن أهم ما يستخلص الفكر الفلسفي الحديث هو اعتبار حرية الإنسان أساس جوهري ينهني عليه أي تصور مؤسس للمجتمع المدني للتماسيح، وبناء هذه الصياغة الكونية تترجم للفكر الإنساني في تحريره للإنسان، وتخلص من حالة العداء اتجاه الآخر، فحالة اللاتماسيح تعبير عن نسق ثقافي تشبهي وسيلة لإكراه ثقافي للغير، وهي تجل للآغرية. ويؤكد الباحث عبدالعزیز بومديني أن التفكير في تجديد الفكر الديني مشروط بانتشاله من نسق التشبهي المركزي إلى أساس منظور لا مركزي، وعبر انتشال مفهوم الدين من مجال الوصاية، وهي خطوة تاريخية قصد نفي الاحتكار البومديني الجامعي. يبنّي التصور الفلسفي للتماشيف على مبدئي التفاوت والمساواة، تكون الأولية للمساواة إزاء التفاوت كما تكون فيه الحرية ذات أولوية بالنسبة للتماشيف، ويحتاج الأمر لاستبانت ثقافة تويرية، إن غيابه ينعني الإخلال بمبدأ أساسي هو المسؤولية اتجاه الغير التي تولد معنى العدالة، وشموليتها



ألفه وأذيل

ومعرفة قيد التطبيق. إنها "قمة السعادة في قمة الوضوح" (٥) وبالتالي، فإن ارتباط الفيلسوف بتخليص أنفاسه وحيواته، هو معناه الحكمة أي أنها هذا الخلاص من أجل هذه الحياة ذاتها، لا من أجل حياة أخرى ننشدها، ثمة حاجة للفلسفة أو كما يؤكد المترجم حسن أوزال "لا يمكننا أبدا دونما تفلسف أن نفكر في حياتنا وأن نعيا أفكارنا؛ ما دام ذلك ليس غير الفلسفة بعذافيرها" (٦).

فوكو وسؤال التنوير

في باب "فوكو وسؤال التنوير" يقدم فرانسوا أيواند نص فوكو الذي لم يظهر إلا ضمن نصوص وحوارات ميشال فوكو ١٩٥٤-١٩٨٤ والتي سوف تتكفل بنشرها مطابع غاليمار سنة ١٩٩١، النص يمثل مرحلة عبور فوكو من النقد إلى الأنثروبولوجيا، وفي حوار مع كانت، وهو حوار متواتر في كل مشروع ميشال فوكو، يعود في نضمة الترجمة إلى كتب ما هو التنوير؟ وكما يؤكد فرانسوا أيواند ففوكو في هذا النص يقدم الفلسفة كأنثروبولوجيا الحاضر. يعيد فوكو في بداية النص تقديم رد كانت على سؤال ما هو التنوير؟ مع إشارته إلى ظهور إجابة لموسى مندلسون قبيل ذلك بشهرين من سنة ١٧٨٤ هي إحدى الدوريات الألمانية، ويعتبر فوكو أنها لحظة للتفكير في الحاضر وهي إحدى تقاليد الفكر الفلسفي الحاضر الذي يقدمه فوكو من ثلاثة أشكال:

- فهو انتساب إلى عصر تاريخي معين يتميز ببعض السمات الخاصة أو يحدث مأسوما ما.
- الحاضر الذي نسأله حتى نستطيع أن ننسجم منه كل العلامات المثبتة بوشوك حصول حدث مستقبلي.
- الحاضر كلفظة انتقل إلى فجر عهد جديد.
- وينتقل فوكو إلى قراءة نص كانت الذي اعتبره طرح السؤال الفلسفي بخصوص الحاضر، وقد ميزه فوكو من خلال اعتبار كانط التنوير هو:
- ما يتحدد بناء على التغير الحاصل في العلاقة القائمة من قبل ما بين كل من الإرادة والسلطة ومسألة

حالة القداسة لهذه المبادئ العقلانية، إذ لم يعد السؤال "بهم ماهية الإنسان بل استطبيق هذه الماهية ذاتها" (٧) ومن هذا السؤال تتوالد أسئلة من سؤال الراهن والإنسان الكوني.

الحكمة عند كومت سيوفيل

يتساءل سيوفيل عن معنى الحكمة، علما أن المعنى الأنثروبولوجي يشير أن الفلسفة عند الإغريق تعني البعث عن الحكمة، الحكمة في ارتباطها بالعقل وبالمعرفة وبالحياة، فالفلسفة "لا معنى لها إلا بقدر ما تقرينا من الحكمة" (٨) ومن أرسطو ليدكاروت لونتيني فالنور.. يؤكد سيوفيل في بناء حوار الحاجة للفلسفة، فهو ينهض أبدا في تأكيد أنه في كتب الفلسفة فقط نتعلم أن نفلسف، لكن الهدف ليس هو الفلسفة ولا أن نؤلف كتابا، الهدف هو أن نلوذ بحياة أكثر سعادة، حرية وسعادة - حياة أكثر حكمة" (٩)، ويتساءل سيوفيل عن أية حكمة تقصد بهذا المعنى؟ فالفلسفة رديتو كون الحكمة موصولة بنوع من السعادة كما بنوع من الصرامة، أما اعتبره "نوع من السلم الباطني" بالتالي تكون الحكمة حيث خلال الضرورة للفلسفة، ولكل واحد أن يبتكر حكمته.

ويربط سيوفيل الحكمة بالحقيقة والممارسة، إذ أنها وضوح في القرار

- ٢- سيوفيل.
- ٣- فوكو وسؤال التنوير.
- ٤- مجال فكري بين فوكو وفيري وسيوفيل.
- ٥- الأساتذة والتلاميذ لفرانسيس وولف.
- ٦- المعيش بصعوبة الفلسفة لفوكو.

ينطلق المترجم والباحث حسن أوزال من مبدأ اختياري خاص يؤكد على منحى الاختياري انطلاقا من مقولة فوكو "إنني اختياري expérimentateur" أكتب لكي أغير نفسي بنفسي، فلا أفكر قط على نحو ما كنت أفكر به من ذي قبل " ولعل هذا التمهيد العميق للدلالات جزء من هذا النحت النظري إذ يمسائل الباحث حسن أوزال حضور توليفة لما يكتبه الكاتب في كتابه، صريح أن المقدم للنص لا يخبر عن جلياب الفيلسوف الذي يبحث داخل مساره المنطقي / منحنى الفلسفة. عن تأسيس لذلك السؤال الراديكالي، بحث عن الحقيقة القصوى، وتفكر في الذات، ويضاء للأصناف بدرجات من الإتران والمقلانية..

لكن نعلم الفلسفة يفتقر لدى الباحث حسن أوزال بالتساؤل حول الأفكار الخاصة كما حول أفكار الآخرين، بالتساؤل حول العالم والمجتمع. إذ لا يمكن أبدا دونما تفلسف التفكير في الحياة، وأن نحيا أفكارنا. وحين يشير الباحث لنقل المنظور الأفلاطوني وانتهاء بالباس، فلأن فلسفته كانت تنطلق "من اللامتناهي لتعديد المتناهي معادلة انقلبت مع كانت في القرن (١٨) وأسست العلاقة المتناهي هو قوام اللامتناهي، ولعل المنطق المنكسر للعلاقة إحدى أوجه ما أحدثه كانت من رجة وقطعية إبستمولوجية تم الانتقال بعدها "من النقد إلى الأنثروبولوجيا ليعيش سؤال الإنسان في صيغته الأنثوية سؤال الفلسفة ذاتها كأنثولوجيا الحاضر" (١٠) ومن تجليات هذه الفلسفة حكمته الحدائية التي تحثني بقيم الإرادة، الحرية، الذات ومبدأ الاختيار.

لكن الباحث حسن أوزال وتماشيا مع حسه الاختياري يتبناه أنه لا يمكن للبأس



الأساتذة والتلاميذ،

"الأبيقوريين" يحاول فرانسيس وولف استاذ مادة الفلسفة بجامعة باريس إيجاد جواب لهذا السؤال، بعيدا عن استعراض للفلسفة الأبيقورية، إذ يظل الأهم بالنسبة لفرانسيس وولف هو أن النقص الفلسفي المعاصر يوضح نمط لفظه عكس النصوص الفلسفية القديمة التي لا تنتمي كلها إلى نفس نوعية الخطاب. وينبه فرانسيس وولف على أن النصوص الأبيقورية نصوص "تنتمي" كلها إلى نفس النوع وصادرة عن نفس النظم وموجهة إلى نفس النموذج "الثنائي" (١٢) إننا أمام وحدة تامة بأمروحيها ونظرياتها المحكمة، إنها نصوص "لوقية" موجهة من استاذ وموجهة إلى تلميذ تام الخصوصية إنها نصوص يمكن وصفها بـ"ماجستيرية"، إضافة لكونها حقائق جاءت لتبشير حياة متقنها.

• وإضافة لكون صفتها الوثوقية فهي نصوص محفزة "conatifs" ولخص فرانسيس وولف معاني هذه النصوص في:

- هي خطابات وثوقية في علاقتها بالحقيقة.
- ماجستيرية باعتبار الذات المتكلمة، محفزة لتقنها.
- عموما يشير وولف أن الأبيقوريين يسمعون إلى "تزويدها بتقنية للعيش".
- يعتبر أبيقور الفلسفة نشاطا، يمكننا بفعل الخطابات والتحفيلات من أن تولد بحياة سعيدة (١٣).

إن الفلسفة: energia أي نشاط يغفلنا السعادة والرغبة في التفلسف: Désir de philosophe رغبة طبيعية، ضرورية من أجل السعادة، وبهذا يستنتج وولف أن النصوص الأبيقورية تكشف خاصيتين:

- ١- نصوص محفزة حقائقها مزوجة بنفس الحياة.
 - ٢- نصوص ماجستيرية مادام الذي يصوغها على علم أكثر من المتلقي، والحكمة ميزة الأستاذ كعالم للنفوس وكحكيم.
- وزيد وولف من تعميق مقاربه لهذه النصوص من خلال كشفه لعني أن تكون النصوص الأبيقورية مبالغة إلى التوقف بحقائق بليدة إذ تكن غايتها القصوى هي علاج الناس والمصابين

بالتوير (١٠).

ما الحكمة التي علينا أن نقضي آثارها اليوم؟

المسجل الفكري الذي جمع ما بين لوك فيري وأندريه كونتسيونفيل والذي أسطره كريستيان مكاريان تمحور حول الحكمة عند الحداثيين بين مفكرين متعارضين، مواقفهما متضاربة. فإذا كان أندري سيونفيل متشبه بالذهب المادي معتبرا قيمة الإنسان لا تكمن في جوهره كنسان أوفي إحدى الخاصيات الأنطولوجية بقدر ما تكمن فقط في التاريخ والأخلاق فإن لوك فيري يؤمن بضرب من ضروب الأنسية المتعالية التي تتبنى فلسفة الذات والحرية عكس أندري سيونفيل المادي الذي ينتمي إلى فلسفة العالم الطبيعية والتاريخ "والضرورية". ونظرا لنقطتي الانطلاق المختلفتين، فإن الحكمة عند سيونفيل تقتضي استيعاب معنى الضرورة والقبول بها أما فيري فالحكمة لديه "أن نحيا جماعة مع سائر الموجودات كما مع باقي الكائنات البشرية" (١١) مما يجعل فيري في مواجهة دائمة مع العالم، عكس سيونفيل المقتنع بفكرة قبول هذا العالم.

وفي سجلها ما كشفت أراؤهما في الحب والتي يمتريها فيري حكمة الحب غير حكمة الحداثيين أما سيونفيل فلهم هوب العالم وأبعاده المتعددة - بدما من الناس. ثمة أنسية أخلاقية بالنسبة لأندريه سيونفيل، وأنسية دينية بالنسبة لفيري كما يشير كريستيان ويخصص الحكمة عند الحداثيين فيلخصان معا موقفهما في:

- ينطلق لوك فيري من الموت ليؤكد أن على الحداثيين أن يفكروا فيها بعيدا عن الهامس أو الأمل، ثمة قيم أرقى من المادة كما في الحياة، كما أن الفرد ليس بالخاص ولا بالعام لكنه توفيق بين الاثنين.

- عند أندريه سيونفيل حكمة يتبناها (في حكمة الرغبة بأوجهها الثلاثة (الأمم، الإرادة (الحب)، لكن رغبة التفلسف لديه ترتبط، بأن "تتلم التحور"، التحور من كل القيود، لكن أيضا من ذواتنا، مما يقتضي قبل كل شيء تحرير الذات.

استخدام العقل،

- التوير سيورة يساهم فيها كل الناس بشكل جماعي وعلا مقادما علينا القيام به كأفراد.

• التوير تغير تاريخي، يلحق بما يؤول إنسانية الكائن البشري، إن أهم ما نتج عن سؤال ما التوير؟ "هو ميلاد فكرة النقد، التي تقيد الحرية المطلقة في التفكير" (٧)، فالفكر المتور هو ما يقتضي أولا "انتقاد ذاته"، ويشير فوكو إلى أن كائنات يؤكد أن التوير ليس عملية "يضمن بواسطتها الأفراد حريتهم الخاصة في التفكير بل هو ما يتحقق عندما يحصل التشديد ما بين ثلاثة أشكال من الاستخدام للعقل: كوني حراً وعاماً (٨). يقدم فوكو من خلال هذا الطرح الكانطوني مقترحا آخر يتمثل في أن التوير يبدو كفضية سياسية، إنه عصر النقد، وهو وضع انطلاق لوضع الحداثة بصفها "ميلاد فكر فلسفي يسائل الراهن" إذ تندو الفلسفة تتأسس بوصفها خطاب الحداثة، ويشل فوكو براهه هذا أراء الشاعر بودلير كمثال ونوع من الشعور الحاد بالحداثة في القرن ١٩.

ويرجع فوكو هذا الاعتبار لرفضه لا فقط لتفويض الحدث التاريخي للمعد الذي هو التوير عند نهاية القرن ١٨ ولا حتى وضع الحداثة بكل أشكالها المختلفة التي اتخذتها خلال القرنين الأخيرين. إنما إشارته المزدوجة إلى تجرد نوع من السؤال الفلسفي داخل التوير، والتفصيل الدائم لموقف ما، تفعيل "روح فلسفية يمكننا أن نحددها من حيث هي نقد مستمر لوجودنا التاريخي" (٨).

وهذه الروح تتحد وتضمن رئيسين عند فوكو، سلبيا وإيجابيا وفي تحديد لهذه الروح الفلسفية الخاصة بالأنطولوجيا النقدية لثروتها يثير فوكوراهنا جديدا يتمثل في تلك الارتباط ما بين القدرات والتكثيف من علاقات السلطة من خلال ثلاثة منظومات:

- الوحدة
 - النسقية
 - العمومية
- وعبرها تنتقي صفة النظرية والمذهب على الأنطولوجيا النقدية لذواتنا، إذ يركز فوكو على مبدأ ما ينبغي إدراكه كوضع، أي كروح وحياة فلسفية "إن العمل النقدي يعني الإيمان



لغز وفيل

عادة بأربعة أمراض نفسية:

- الرغبة الفارغة: Désir vide. الخوف الفارغ من الآلهة ومن الموت، ومن الألم اللامع.
- حتى نتكلم عن الوصول إلى الداريا الشاملة de tout Possession وهما يولد الأتراكسيا والتي تعيد الخوف من كل اضطراب. إن الفلسفة الأبيقورية "فلسفة مخصصة"، وهي خاصة المعيشة، لكن وولف يشبهها بفلسفة "عفاة" بمعنى ما.

العيش بصحبة الفلسفة:

- هذا الدرس لفوكولم سبق نشره، وقد ألقاه يوم ٢٢ فبراير ١٩٨٢، وفيه تأمل عميق حول حقيقة الفلسفة، متأسلا عن ممكن الحقيقة الفلسفية عند الأطفال. وبحال فوكو الإجابة عن ذات السؤال وهو يقرأ رسالة أطفالون السابعة، ويؤكد الباحث والمترجم حسن أوزال أنه يمكن رصد ثلاثة أبعاد في هذا المنحى:
- كون الفلسفة لا حقيقة لها دونما توفر شرط الإنصاف.
- اشتغال الذات على الذات.
- رفض الكتابة وهو ما يرى فيه فوكو الرفض الأفلاطوني المشهور للكتابة بناء علاقة متواصلة مع الفلسفة على نحو العيش مع / وبصحبة الفلسفة.
- ثمّة تناقض يشير الباحث حسن أوزال ما بين التوير والحكمة والعدالة بقيام مفهوم جديد للإنسان / الكائن الكوني يتعدى بانتمائه لهذا الحاضر الذي هو قدر الكهنة، ولا يشئني ذلك إلا باعتداه صورة الفكر، ودورنا نتشامل مع الحياة بل نجرؤ على ذلك؟؟

أما في كتابه "الجنس والوعي الأخلاقي" والذي صدر في إطار نفس السلسلة أبحاث فلسفية التي يشرف عليها المركز فإن الباحث يواصل بحثه ضمن نمق اختيار الترجمة التي توازي فعل التفكير الذي قدم إما من خلال إشكالات نظرية وفلسفية في كتب أخرى للمركز، أو مواصلة لإشكالات هم الباحث.

وهكذا صدر كتاب "الجنس والوعي الأخلاقي" في نقد التحليل النفسي الفرويدي، ليشار هار ترجمة وتقديم الباحث حسن أوزال. يقع الكتاب

في ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط. ويترجم لأول مرة إلى اللغة العربية. ويشكل مراجعة نقدية للمنظور الفرويدي وأساس التحليل النفسي كما تباير مع رائده، مع استعانة جهازه المفاهيمي ومقدماته الضمنية بما ينفذ في تشكيل رؤية مختلفة للإنسان. ويبرز الباحث حسن أوزال اختياره لهذا العمل وفتح آفاق له داخل الثقافة العربية بكون سيفموند فرويد هو من استطاع أن يخلط الفكر الأسطوري الخرافي كاشفا لنا عن قوة الدواغ اللاشعورية والنفسية والثقافية والاجتماعية وأن يبنينا أيضا إلى أهمية ما يعتبرناها في الحياة اليومية كالحلم والهفوات.. يطلاق الكتاب من سؤال: هل نحن اليوم في حاجة إلى مدخل للتحليل النفسي؟ مفككا أسس التمييز ما بين السوي والمرضى، الخير والشرير، الحالم واليقظ.. لينتهي إلى أن الميكانيزم الذي يسمح بالمرور إلى المجال الأخلاقي يقوم على نوع من المصائب الناتج عن التطابق والتماهي ما بين الأنا المتشكل في الحياة الأولى للطفل وأنا والديه المستبطن عبر قواعد التربية.. ويشير الباحث عزيز بومسهولي في التقديم الذي خص به كتاب الباحث حسن أوزال إلى أن هذا العمل تكمن أهميته في كونه يقدم قراءة جديدة للتحليل النفسي تسمح بالاقتراب من فهم الإنسان الذي يعيش التضارب ما بين انتمائه إلى الطبيعة والمجتمع منشطرا ما بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

عبدالعزیز بومسهولي وعبدالصمد الكعباس: الكونية كإشكال للاشتغال الفكري

كتاب "الزمان والفكر" xx هو ثمرة للمجهود الفكري لمركز الأبحاث الفلسفية بالقرب والذي جعل من الكونية آفاق اشتغاله الفكري، وينصب الكتاب على تناول إشكالية الزمان والفكر والتقنية كما تصوغها هذه الكونية التي تحسم وجود ومصير الكائن الإنساني، يقع الكتاب في ١٦٨ صفحة ويضم الباب الأول محورا حول ندرة الكائن: المستقبل يتحور من الماضي " وفيه يجيب الباحثان عبدالعزیز بومسهولي وعبدالصمد الكعباس حول إشكاليات تعريف

"ما هو الزمان" المنظور التركيبي للزمان، "الكائن والندرة"، "الزمن الأيقوني ودعائته المستقبل"، أما الباب الثاني "في الكائن التقني وقدر الكونية" فيحتوي على سمطين الأول "الفكر والتقنية" والثاني "الانشتار الأنتروبولوجي".

١- يبدأ العالم حين تفتح الصبورة:

"العالم لحظة تدنو فيها الصبورة ممكنة" بهذا التقدير المرهف يفتح كتاب "الزمان والفكر" أسئلته الكبرى حول العالم، ليس كمجموع وقائع، ولا هو أكلي، ولا الفكرة، ولا الوحدة، إنه بعد زمني، وتحديد وجودنا باعتباره انتماء للعالم، مناهة أن نتعد من حيث كوننا "أقفا زمنية تتحرك فيه الصبورة" (١٤) بالتالي التفكير في الزمان آفاق طبيعي لتفكيرنا في العالم. وجعل الفكر يفتح على الفضاء الإشكالي المشترك للزمان والتقنية هو بمثابة إعادة الفكر إلى الإشكالي الأنتروبولوجي الذي تتعدد انطلاقا منه الصيغة الجودية التي تضع التقنية والطبيعة والمعرفة في مركب متوتر وغير منسجم" (١٥)، إن الاستنواذ التقني في الزمان، جعل الإنسان أمام صيغة جديدة للكونية تتحقق انطلاقا منه، رغم أنها لا توضع لإرادهة ولا تمثل امتدادا موضوعيا له، إنها كونية تضع المعرفة كقاعدة، وتستوعب الصيغة الجديدة للإنسان وتحور فيه زمانا "يصير بدوره تقنيا يفيق القدرة الإنسانية" (١٦) وتحول الإنسان إلى ما يتجاوز هو، فالكونية على هذا النحو تختلف الغاية، ولكرس انتحارها لكل انتماء تولوجي للإرادة. إن عالم هذه الكونية هو عالم احتمالات تثبت نفسها في آفاق غير محدود ولا محدد تشكلت التداخلات التقنية من حيث هي قوى تصوغ سمكيات هذا العالم" (١٧). ويتعدد التفكير في "الزمان والفكر" على إلتلاف الغاية، واستحالة الة وانحار الضرورة وبناء الإرادة للمجهول، وهي الشروط التي تحد أن له يمد بومسنا إلا أن توجد ونحن مشغولون بالكونية "فالكونية إذن قدرنا".

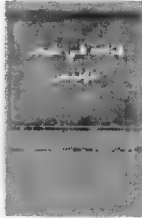
٢- ندرة الكائن:

عن سؤال ما هو الزمان؟ يؤكد الباحث عبدالعزیز بومسهولي أنه ما



سنة ١٤٣٥ هـ

الشعر والتأويل



أدنا دارويش

الحاضر ومعاصرة المستقبل، في المقابل تحرير المستقبل عن الماضي بزوغاً لقوى مضادة تحول دون انسياب القوى الارتكاسية الماضية وطغيانها، يقضي هذا الصراع بين قوى الماضي وقوى المستقبل تتولد ديناميكية زمان لا تماثلية-تتابعية، وإنما دائرية، إذ لا يفدو الماضي عتية في سبيل تحرير الكينونة من أجل المستقبل، وإعادة اكتشاف الوجود يؤكد الباحث بومسهولي يقضي هذا للكينونة المفتوحة. كينونة متاملة تتحول لشكل من أشكال الحقيقة ولا تضع لمعلم وحيد، بقدر ما تكون تعبيراً عن انفتاح الهويات على غيرتها، لتأسيس حوار كوني يكون انطلاقة حقيقية لعولة بدون مركز.

٤- الكائن والقدرة:

يركز الباحث عبدالصمد الكباش على مقولة الكائن احتمالات حدوث لا متناهية " واحتمال الحدوث تكون إمكانية وجوداً إمكانية إمكانية اندماجه، هالكائن ليس كتلة متجانسة ثابتة ولا وحدة متماهية مع نفسها، ليس جوهراً متماسكاً، ولا ماهية راسخة ولا استمرار لأصل ولا تكرار لنموذج، ولا هو حركة موجهة نحو غاية هي أقصى درجات اكتماله، إنه ليس كثرة تجمع حول مركز، ولا هو نظام، ولا كاية، إنه كائناً في كائن، مجرى احتمالات حدوث، إنه حركة هوران صيرورات وسيلان أحداث تقع وتتم وتحدث في فورية تلاشيها ..

الكائن حركة مؤبسة مشحونة بانقطاعات، وهو ما يفرض في كثرته خارج المفهوم، ويشير المفكر والفكر الكباش أنه ليس هناك صيغة أصلية للوجود معد سلفاً للكائن، فما دام هو احتمالات وجود وتحققها يتم وفق ما يسمه الباحث بالانهيار المركزي للتحقق، هذا الأخير لا يملك نفسه كتحقق حتى يتلاشى ويترسّخ للتحقق بما هو انتقاء لاستمرارية ممثلة، إذن يضع الانهيار المركزي للتحقق الكائن في صيرورة تامة.

وإذا كانت الزمانية "الإمكان المتاحة للكائن من حيث هو احتمالات حدوث"

يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسهولي أن البحث عن مفاهيم الزمان في الفكر الفلسفي موحاة فهم وتأويل، فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان.

٣- المنظور التركيبي للزمان:

إن فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان وتأويل يسف الباحث على إعادة تركيب فهم مفاهيم للزمان مما يضعه على محك الكونية، لذلك يقوم الباحث عبدالعزيز بومسهولي في بحثه عن منظور تركيبي للزمان بالمساهمة في سؤال كوني (١٨) وطرح السؤال: تحرير المستقبل من الماضي وتحرير الماضي من المستقبل في هذه المرحلة بالذات، والعالم يبدأ أفق الألفية الثالثة يمد من وجهة نظر الباحث بومسهولي الأنطولوجية سؤالاً صميمياً بوصفه محاولة لإعادة فهم صيرورة الوجود، وتأويل الكينونة في العالم باعتباره كينونة في الزمان. وتتولد ديناميكية الزمان انطلافاً من تجاوز وقوى وإبداع كيفية تحقيق الواقع الإنساني بوصفه حقيقة، خاصيتها، متضمنة في زمايتها التاريخية بما هي تشخيص لتجاوز أبعاد الزمان الثلاثية، تجاوزاً متجاوزاً يعبر عن بؤرة تؤثر حيوية.

إن في تحرر الماضي عن المستقبل احتفاظاً له بعناصر القوة الحيوية التي تضمنت القدرة على الانتشار في

فترت يكشف عن اختلاف تصورات الوجود والعالم لدى الكائن الإنساني منذ پارمانيديس إلى سارتر من موقع عالم متغير، عالم تطبعه الصيرورة، والتي تجعل وجود الكائن في العالم انشغافاً في تأسيس زمايتها الخاصة أي انبثاها كخاصية تاريخية، وهكذا ما فتئت هذه الكيفيات يثيرها الباحث بومسهولي تعبير عن مشروعها التاريخي إما باعتباره اتصالاً "مسافراً للحركة" كما هو الشأن عند أرسطو وأفلاطون والحرب كابين سينوا وابن رشد، أو باعتباره "نظاماً للتتابع" كما عند لينين الذي بنى فهمه للزمان على أساس نظرية "أفضل العوالم الممكنة" التي تجعل أحداث العالم المنقاة من "قيل الله حتمية ولا تقع في الزمان"، الفيزيائية النيوتونية أضفت على الزمان والوجود

الواقعي المطلق والمستقل غير منسوب إلى الحركة بحكم أنه لا نهائي وشامل عكس النسبية المعاصرة التي ستطرح بمفهوم الزمان المطلق، وستغير بصفة راديكالية مفهوم الكون، ومع كائن اتخذ مفهوم الزمان بعداً آخر في الاستطلاح الترنسنتيالية، إنه يشكل أساس جميع الجوانب باعتباره معلماً قديماً، ويفنو الزمان مع هفيل المفهوم ذاته الذي يوجد امبريقها، ومعنى ذلك في نظر كوجيف أنه هو الإنسان ذاته الموجود في العالم.

نيتشه تقدم رؤيته التركيبية للزمان على أساس المود الأبدي تعبيراً عن مبدأ إرادة القوة بما هي علة المفعول واختلف والمتعدد، بالنسبة ليرغسون أدركنا أن مفهوم الدينامية مرتبط بتجربة الحياة الداخلية ومن ثم فإن ماهيتها هي التغير والاختلاف الذي يفنو أنطولوجياً وجوهرياً، مع هيدغر تحول السؤال عن ماهية الزمان إلى سؤال الكينونة من هو الزمان، فالزمان هو الكينونة، والكائن هو الزمان، وعلى أساس نقد فلسفة الكوجيف يصوغ ميرولويونتي مفهومها للزمان باعتباره تركيباً مستجماً الماضي والمستقبل مانحين خاصية جدلية للزمانية بوصفها ثابتاً لا احتفاظاً والتجاوز.

بعد هذا الجرد لمختلف الاجتهادات الفكرية والمصوغات لمفهوم الزمان،



أدنا دارويش

٦- الرؤية،

«إتلاف الغاية واستحالة الغلة وإن دحار الضرورة وبناء الإرادة للمجهول» تلك هي الشروط التي في إطارها يفكر الباحث عبدالعزيز بومسؤولي والفكر عبد الصمد الكباش في الزمان والفكر أي الشروط التي تتعدد فيها إمكانيات مفاهيمنا وتقولنا والتي يتكرس فيها منطق وجودنا الراهن المتمثل في كوننا لم يعد بوسن أن نوجد إلا ونحن مشمولين بالكوني..

• كتب من المغرب

الروايات والأربع،

• «حكمة العداليين: أنطولوجيا الحاضر» ترجمة وتقديم حسن أوزال - منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب / سلسلة أبحاث فلسفية - ط ١/٢٠٠٤ - دار ويلي للنشر - مراكش - المغرب.

• المقالات والدراسات موضوعات الترجمة: André comte sponville «Présentations de la philosophie» Ed abin muchel ١٥٦-١١٢ PP ٢٠٠٠-٢٠٠٠ SA

The Foucault Reader - Paul Rabinov - ١٩٨١ - Pantheon Books New York
CF. Magazine Littéraire Dossier - Numéro-avril ١٩٨١-٢٠٠٧ Foucault - n. épuisé.

• Berlihae Monatschrift - / شهرية ألمانية. Magazine Le point n. ١٣١٦.
Magazine littéraire Les épiciens - n. ١١٧٢-١١٧٣.
Magazine littéraire n. ١٦٥-١٦٥-198٠.

- ١- «حكمة العداليين: أنطولوجيا الحاضر»، نفس المرجع من ١١.
- ٢- نفس المرجع، ص ١٢.
- ٣- نفس المرجع، ص ١٨.
- ٤- نفس المرجع، ص ٢٠.
- ٥- نفس المرجع، ص ٢٥.
- ٦- نفس المرجع، ص ٩.
- ٧- نفس المرجع، ص ١٠.
- ٨- نفس المرجع، نفس الصفحة.
- ٩- نفس المرجع، ص ١٤.
- ١٠- نفس المرجع، ص ٥٣.
- ١١- نفس المرجع، ص ٧٢.
- ١٢- نفس المرجع، ص ١٢.
- ١٣- نفس المرجع، ص ٨٦.

xx «الزمان والفكر» عبد الصمد الكباش - عبدالعزيز بومسؤولي، أبحاث فلسفية - منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، دار الثقافة - ط ١/٢٠٠٤.

- ١٤- المرجع نفسه، ص ٥.
- ١٥- نفس المرجع، نفس الصفحة.
- ١٦- نفس المرجع، ص ٦.
- ١٧- نفس المرجع، ص ٧.
- ١٨- «سؤال كوني طرح ضمن مسابقة جوائز الألمانية العالية ١٩٩٨، ص ٤٦.
- ١٩- نفس المرجع، ص ١٦٤.

محك يواجه الفكر الفلسفي المعاصر هو محك التقنية باعتبارها تجسيدا لامتلاك للتأثيرات، ومنع هذا القل كليل ومحفز لاكتشاف المدم حينها سنكتشف عن الكينونة والحرية، وما دام الفكر تجاوزا فعلا وفضح كل ميتافيزيقا تتحول الى تيولوجيا جديدة ملقطة للإنسان فإنه يتشغل باحتلال تيولوجية التقنية وانتشارها بوصفها نزعة توحيدية يقينية، وهنا ينزلق الكائن نحو ميتافيزيقا مهيمنة، تتلاشى فيها قدرته على إنتاج التفكير المتماثل والفاعل.

وإذا كان التساؤل تحرير الفكر من التشيؤ، فإن مهمة هذا الفكر عدم الاستسلام الكلي للتقنية، من هنا ضرورة استعادة مفهوم الفكر كأعلى قيمة مؤثرة على الوجود، فكر يقتضي هذا الوجود الخافض فيه، والعودة الى سؤال ما ذا تبقى للفكر في عصر التقنية؟؟ كشف من الكينونة المهددة، نسهان ميتافيزيقي بلغ ذروته مع التقنية. ولكي يستطيع الفكر تحقيق وحيته المرجوة، فلي الكائن فهم لعبة الوجود من خلال ربط علاقة مع الوجود التقني، علاقة ستمكن الفكر من استعادة قواه الفاعلة لممارسة مهمة الفهم. كي تستطیع الكينونة أن تتف خارج المنطق التقني منفلة من الاغتراب عن الوجود في العالم التقني الذي يشهد يوما عن يوم توطيده الميتافيزيقي، فالتقنية أعلى تجلي لاكتتمال الميتافيزيقا، وينتهى الباحث بومسؤولي الى غلب الفكر بدون إقامة جوهرية، مقتربا في الإقامة إن لم يستطع تحقيق القفزة التي تمكنه من فهم لعبة الوجود الناتجة عن عدم فهم الكينونة التي تهيم عليها التقنية. الباحث عبد الصمد الكباش يتحدث عن الانشطار الأنترولوجي كوضعية وجودية التي تنقض فيها الوحدة الغائية لكل من الوجود والمعرفة، والتي تصبح فيها قدرة الإنسان على المعرفة معقل أكبر خطر يهدد قدرته على الوجود، وعلى قاعدة هذا الانشطار سيتحدد مستقبل الوجود الإنساني بكامله (١٩) إن انشطار الكائن وإرادة النظام هما إحدى معالم الانشطار الأنترولوجي الذي تجسده التقنية كعملية عينية لتوتر واستحالة وحدته، أي التوتر الحاصل بين المعرفة والوجود. هي انشطارها لذات.

والذي يفتح تناهيه على لا نهائيته. لا نهائية الكائن لا تتحقق إلا من خلال تناهيه، فليس الزمان هو إمكانية التعاقب المؤثرة للكائن، كما أنه ليس صورة محضة للملكة مرضية، إنه افتراض مبهم الذي يرمي إليه التناهي، إنه صيرورة التعميد التي يحدثها الانهيار المركزي للتحقق.

وبما أن الكائن هو احتمالات حدوث، ومن حيث هو كذلك فإن الزمان فيه تنهاى احتمالات الحدوث بحكم الانهيار المركزي للتحقق، وبذلك لا وجود في الكائن لتقسيم ثلاثي ماضي حاضر مستقبل. إن ما يسمح به التناهي هوئرة الكائن، إنه الوجود من خلال الانعدام، فهذه النزعة هي التي تؤسس جدة الكائن، فهو دائما مغاير لنفسه، فالندرة معطية الزمان للكائن، إنها الأثر الأكل عينية للتناهي الذي فيه يتخذ وجود الكائن حصيلة لتشتت احتمالات حدوثه، لانهياره وتلاشيته وتناهيته، أي ما يجعله استحالة نفسه الدائمة، هذه الاستحالة ذاتها التي منها يحافظ على نفسه كإمكان.

في فصل خصه الباحث عبد الصمد الكباش لمسألة الزمن الأيقوني وغمائية المستقبل، تأكد على أن العولة تعتمد كرهان خاص لها على «بداية» العالم الذي يتجه بوتيرة واحدة وبغايات موحدة، العولة كصيرورة تسييم العالم وفق نموذج اقتصادي معقد، أفق مشروعها مرتهن بإنجازات الثورة الإعلامية. وفي نقد الإعلام الذي يحترق الصورة التي يجب أن يظهر عليها العالم، احتكار أيضا حق توزيع أدوار الضحية والقاتل، وحق خلق الآلهة، آلهة اللحظة واغتيالها.. وفق إرادة الهيمنة.

وإذا كان الزمن الفلسفي الحالي زمن الاختلاف، فإن مسطرة الإعلام تؤشر على مفهوم عكسي لكل هذا تجعل العالم موضوعا للنف التشملي للوحدة والتشبيك والنمذجة، عالم الأيقونة، والتطابق والوحدة، أفق هذا الإعلام إيدان بتدمير وشيك للاختلاف وفي ذلك بلوغ أفق آخر من خلاله تلوح دوضعائية جديدة عليها يقع رهان العولة..

٥- الكائن التقني وقدر الكينونة،

في هذا الباب يشير الباحث عبدالعزيز بومسؤولي أن أخطر



إضاءة

جبل البشرى

د. راشد عيسى

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. لأحفل بك كما ينبغي لبحر ظمآن أن يحنفي بنهر دافق. فقد آن الأوان لأن نقرأ كتاب روعي وأقرأ كتاب قلبك... أن أن أحيي سنتيني للماضي في خزانة التسميان. وأعيشك ولو ساعة واحدة تغنيني عن زمني القادم فلماضي خديعة. للماضي كذبة واضحة لم يعد لها وجود منذ شريت ورودي الذابله من ماء حنانك المقدس. ومنذ قدمت صلتني بإبراهيم أجزائي لأختبي بعينيك مثل دمعة سعيدة.

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. ونلوذ بمغارة نبوية لا يكون ثالثنا فيها إلا الحبة الزورانية والروح السماوي العالي... ولئن ثوبا بهديل اللوعة وصهيل النظرات وحديث الأصابع. وأهات الحنين الأبدى نذوب معاً فأشرب ندائك وتشريرين رحيقي... فكم أحتاج الآن لأكون طفلاً يليق بأمومتك الشجرية ويتعلم في مدرسة روحك الجيتانية أجدية الحياة. ويبني بين غصونك الخانية الدالية عشاً لعصافير الشتاء.

تعالى معي تنسلق جبل البشرى لتكون قريبين من مجرات النجوم التي تنابنا. ومراعي القمر الذي يدعونا لحضور مهرجان الشوق العلواني السامي. هناك على قمة ذلك الجبل المتخوف سنقتسل بضوء الصباح. ونلبس قمصان الغيم. ونتناول فاكهة الحلم ثم ننام على سرير الشفق.

فمن أي كوكب ديتي محيطت علي أيها النعمة الفردوسية. كنت أظنني منذ تخليت عن قلبي وتغلى عني منذ ملايين السنين. أن قلبي صار حجراً صوانياً منسياً على رصيف الأمل اللدويح. ما به اليوم يخضن ويهز ويهزق ويصبح زهر كاميلا معلقة على جبيلك؟ ما به اليوم يتحول إلى حمامة تعشش تحت شالك؟ ما به اليوم يصير عصفوراً استورياً يحدنني عن جمال الكون وعن فلاتك العجربة؟ ولماذا في هذا الوقت خميداً يهديني وسام الخيرة ويعيدني إلي بعد أن ضعت مني طويلاً!!!

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. فمنذ هطلت على أتحائي. ومنذ أيقنت أنك سيدة الحلم الأخير الخالد. لم يعد لي حق بالبحث عني إلا لأقدم قلبي لربناً لسرارتك. وروحي سراجاً لحداثتك. وأجعل قصيدتي يستانا لطفتك وضحكك وخضونك... فأنا لا أريدني. لي بل لأهيك شهقات ينابيعي وإقامات سفني. وأمتد... أمتد فيك حتى أبغ منتهاي وأرسل أنفاسي بين يديك أيها القديسة الفاخرة. سأعزف لك بفيثا هيامي أغنية الأبدية. فأنت أولي بأنغامي. أنت أحرى بالذي لم يقله التباغي.

يا سيمتي اختصر الحياة بيسمتك. فحين تبتسمين تفتح زهر اللوز على فمي. وتسمع عيناى أجمل سمفونية عزفها حفيف الياسمين البري... معك لا غير أحسن أنني أستحق الحياة وأن الرب يحنني. فمنذ عرفتك لم يعد في العالم فقراء ولا لصوص ولا مدن خائفة من الموت. وحين أكون معك لا أحتاج إلى شمس وهواء وحواس وجوارح. فمن أنت يا من غفرت عادات الفصول وأخرجت أخلاق الطبيعة. ولست عتقارب الساعة. وأعدت للمكان مكانته للسلبية؟

سأنتظرك حتى آخر وردة في دمي. وحتى آخر سنبلة في حقول المنى. سأنتظر حتى تجيئي من أول الرعد أو آخر المستحيل.

" فلا تأخذيني على قة حلمي الكبير "

ولا تفهميني على أنني أحرق للعاء

بالنار لكن عذيني على قة قلبي

تماماً. تماماً كما يغرق الطفل بحراً

بكوب صغير "

ولأن الماء عطاء طبيعي فإنه وراء انتشار الخضرة واجتماع الناس وتهذيب النفوس والأحاسيس والأذواق، وايضا تربية الحيوان، وكل هذه تم تناولها سواء في المخابر العلمية أو في المدونات الأدبية والأعمال الفنية.

- إن موضوع العلم هو الكائنات الحية وسلوكياتها، وهذه لا تكون ولا تستمر بغير الماء

- أما موضوع الأدب فهو معالجة ووصف وصياغة ما تأتبه الكائنات التي لا حياة لها بغير الماء

- في حين أن موضوع الفن رصد واختزال ما هي الطبيعة والإنسان وكلاهما لا حياة فيه بغير الماء

ولكن للماء مصادر، نل أهمها المطر والبحر والأنهار والينابيع (العيون)، وبصورة أشمل وأوسع فإن مصادر المياه هي: المطر والتلج والضباب واليزد والعيون والجداول والشلالات والأودية والأنهار والبحار والمحيطات والمروج والبحيرات...

كانت مصادر المياه مواضيع للخلق الفني، وهي عموما مواضيع للفن بمختلف مجالاته: فكم من لوحة موضوعها الطبيعة، حيث السماء بزرقتها ونجومها وشمسها وقمرها، وتكافئ السحب فيها، وكم من لوحة

الماء، موضوعا للفن



(وجعلنا من الماء كل شيء حي إقلا يؤمنون)

الشيخ العظمى

أحمد الصولي

يظل الماء من أهم مصادر الحياة في هذا العالم، حيث أن ثلثي (٣/٢) سطح الأرض تشغله البحار والمحيطات ناهيك عما في جوف الأرض من موارد مائية وبحيرات ومجاري التي تحتل كميات كبيرة من الماء الصالح للشرب، وللحياة مستويان متوازيان، الأول مادي والثاني روحي؛ فالأول يعتمد على الغذاء وما يساعد الكائنات الحية على النمو والاستمرار في الحركة والثاني ما يبعث في النفس الانشراح ويحثها على التمتع بمباهج الجمال واللذة وتطور الذوق. وكلاهما متلازمان إذا اختل أحدهما حدثت اضطرابات في حياة الكائنات وخاصة الكائن البشري.



فيها، ويقف على قدرات صانها وما اكتسب من وُهب من إمكانيات الحلق والتميز.

الماء ينبع الهام

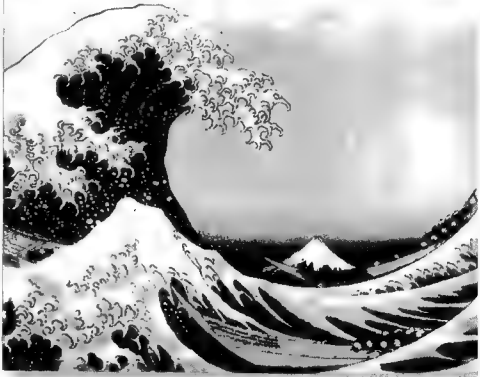
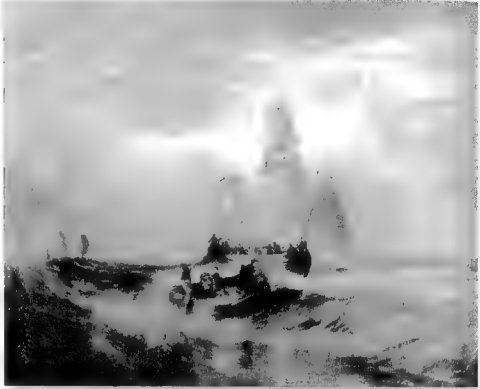
والماء منبع للخيال والأعماط،
تفنى به الإنسان موسيقى،
وترجمه شعرا، ورسمه فنا، ونال
قداسة منذ الأزل، وحيث وجد
الماء ظهرت آيات الجمال، وهذات
النفوس، وأصبح بإمكان الكائن
البشري أن يخلط للاستقرار
هالمدنية فالتطور، وحيثما لاحت
الخشيرة - شجرا ونباتا - فذلك
دلالة على وجود الماء، وبالتالي
فإن الإحساس يشعذ باتجاه
التصوير شعرا وموسيقى والتشكيل
الإبداعي للمشاهد رسما.

يتنزل رسم حالات المياه ضمن
رسم الطبيعة الذي تطور مع
الانطباعيين الجدد في القرن
١٩ بزعامة سورا Seurat وهم
الذين كانوا يمارسون الانطباعية
أكثر مما يكملونها، فهم يملكون
على استعادة الظواهر الضوئية،
لكن ما يعمله موني Monet
بالحدس، ينفذونه هم بطريقة
منتظمة، متقنين بنظريات اللون
التي وضعها العلم في تلك الآونة
بدرجة متناهية. فالانطباعيون
يعتبرون أن الظواهر الضوئية
والجوية أشياء لم يتمعن فيها
الناس بالقدر الكافي، فعمدوا
إلى تقييد أعمالهم سنة ١٨٧٠
في الهواء الطلق كي يتمكنوا من
تسجيل الظواهر بشكل أفضل
وللتجاوب الأشياء التي يرسمونها
على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء
المرئية. ورفضوا مواضيع
التصوير المعترف به رسميا
ليصوروا المراكب الشراعية في
أرجنتوي والفيضان في بورمارلي
والعربة في لو نوسيين أو حفلة
راقصة في طاحونة لانجاليث في
باريس.

فإذا كان رسم المطر، وما عليه
السماء من تكاثف السحب وما
ينشأ على الأرض من بركة مائية،
وما يحدله البرق من شروح ضوئية
في جدار الضباب أو الظلام ليلا،
يعتبر من صميم رسم الماء، فإن
نحت تمثال من الثلج أيضا يتنزل

تحرك المشاعر وتدخل على النفس
حالات متغيرة إيجابا أو سلبا، لكن
المتلقي الفعال عادة ما يقف منها موقف
الفاحص المتأمل لتعديد عناصر الإبداع

موضوعها هطل المطر والعواصف التي
تلعب بخيوطها سواء على سطح البحر
أو في مجمعات الماء، وما ينشأ فيها
من دوائر مائية، تتحول إلى مشاهد





“حركة المياه في فيلا أوست” وهي قطعة تعترف على آلة البيانو. ويشكل الماء في كل أشكاله (المطر والنبع والوادي والبحر...) المؤلف الموسيقي ديبوسي Debussy نبعاً هاماً للإبداع. تدنٍ إليه عديد الأشعار الموسيقية التي منها: (انعكاسات في الماء، وحديقة تحت المطر) إضافة إلى تجربة سنغونية بعنوان: البحر. من هذا التقارب بين الماء والموسيقى أنجزت تحفة أخرى منها حورية البحر لموريس رافال Maurice Ravel.

الغور والفنون التشكيلية

لم يكن الماء نبع إلهام للموسيقين فحسب، إنه ملهم حقيقي للرسميين. بعض الرسامين من عصر النهضة مثل بوتشيلي، حاولوا إظهار جودة الماء بطريقة رمزية ومجازية (من ذلك مثلاً لوحته لآلة فينوس). ثمة آخرون اهتموا بلقاء في حد ذاته: هوكزاي في (الموجة الكبيرة) ولويرنر في (عاصفة تلججة في البحر)، الذين حاولوا بأساليب مختلفة، تقديم أعمال تجسد الماء وهو في حالة حركة. أما كلود موني فيبقى رسام المياه الساكنة. ففي عديد اللوحات حيث الماء ينطلي كل الأشياء، اشتغل موني بتقديم تدفق حركة الضوء التي تتراعى في الانعكاسات الظاهرة

عالية. أما ابنه تريتون Triton فهو إله المواصلات والزلازل. وفي الأديان التوحيدية فإن للماء ارتباطاً باله. في العهد القديم (التوراة) l'ancien testament هو الأداة التي يعاقب بها الإله (الطوفان) أو ينجي (ممر البحر الأحمر). تبنى العهد الجديد (الأنجيل) le nouveau testament رموز الكتابة القديمة. المسيح الذي سيمسى من طرف يوحنا المعمدان في مياه الأردن، بينما حلقة زفاف قانا واستحالة الماء إلى جمر تظل الأعجوبة الأولى للمسيح. أما لدى المسلمين، فإن النبع الذي تجر وشرب منه إسماعيل بن إبراهيم الخليل وزوجته هاجر ماء زمزم، فإنه ظل يحظى إلى يوم الناس هذا بقداسة الكعبة المشرفة، قبلة المسلمين. وقد ذكر الماء ثلاثاً وستين مرة في القرآن الكريم، في سياقات مختلفة.

الموسيقى

برزت الطبيعة كنبع إلهام مع الرومنطيقية، إلا أن ليمز Liszt هو الذي أسهم في إدخال الماء في الموسيقى، مستوحياً إياها من نوافير وحفشيات وأحواض فيلا Bste الموجودة بتريفولي قرب روما) وليمز هو الذي ألف قطعة موسيقية بعنوان

ضمن سياق إبداعى أساميه الماء. ويما أن بعض مصادر المياه ذات نفع أكيد للكانات، فإنها أيضاً يمكن أن تكون حائلة مصائب. فكما يكون المطر غيثاً، قد يكون طوفاناً جارفاً يأتي على الأخضر واليابس، وكما يكون النهر مصدر ثماء وخصب فإنه يكون أيضاً مجلبة للدمار بفيضانه وهيجانه. كذلك البحر بكل ثرواته من الأسماك والطاقة وغيرها فهو حمال مصائب لما يحدث فيه، سواء عند الهيجان أو حال تعطب المراكب أو ما يحدث على شواطئه أثناء السباحة، فهذه الأحداث وغيرها ذات تأثير مشوب بالتوحيش والاحتمالات حينا، ومقتن برغبة في تحويله إلى أعمال إبداعية يجسد فيها المبدع أقصى حالات الانغماس، مما يجعلها تختزل لحظات الوعي بها وإكسابها عمقها الإنساني والتاريخي وحتى الاجتماعي والسياسي.

هذا التوحيش وهذه الاحتمالات وهذا السياق الدلالي لابد أن يتحول لدى المبدع إلى أعمال تحمّل من التعمير - إيهام وتصريحا عبر تشكيل المعاني وفق اللغة المبرها - ما يُعجز أو يُصدم أحيانا. كل من حالات الماء، وفي أي مجال فني، هي نبع إلهام للمبدع، يجد المتلقي فيها بديعه نواقد يطل منها على أعماق حصة وحالاته النفسية وردود فعله تجاه ما يحدث.

تجربة الماء

يتغير شكل الماء، ويتبدل وفق العوامل التي تحولته أو الأشياء التي تتكسّم فيه، هو منذ لا شكل ولا لون ولا رائحة ولا طعم له. فيبرز الماء كرمز للخصب الذي تجده في كل الأساطير وكل الأديان، منه تتولد الكائنات والأشياء. ويمتلك الماء فضائل شفاثية حيث تتمتع أصناف من المياه بظواهر مميزة، قادرة على شفاء الأجسام. وهو سبب من أسباب تغير الحياة على الأرض، من ذلك أن طوفان نوح كان حلقة مهمة لتأسيس حضارات جديدة.

بين التولوجيا والدين

يعتل الماء موقعا مركزيا في جميع الأساطير التي عرفتها الأديان. ففي التولوجيا اليونانية نجد إله البحر بوسيدون Poseidon يحظى بقداسة





البحرية، وتطور الملاحية والصيد، اهتمام المبدعين بالبحر وحالاته.

إن الأعمال الفنية التي تتناول الماء إنما تقدم وصفا للوضعية التي عليها حالة الماء سواء كانت شلالات وبحيرات أو بحرا أو نهرا أو ما عداها. والذي يلفت في أي رسم للماء هو تلك الحركة الضوئية التي تتداخل أو تتناوب مع الظلال لتكوين لحظات رائمة من المنة أحيانا، وقد تدخل حالات اضطراب نفسي إذا كانت متضمنة لمس مثل غرقى البحر أو تسونامي. ولكننا في كل الأعمال لا نتصور أننا أمام أعمال تنقل ما حدث، وإنما هي أعمال تترجم الواقع إلى تعبيرات نفسية وأحاسيس تجاه ما حدث، وهذا يحدث حتى مع الكاميرا التي تنقل الواقع ولكن من زاوية يختارها صاحبها لتقول بعض أحاسيسه، ذلك لأن الكاميرا مثلما هي تعلن، فإنها تخفي أيضا، فاقطاع جزء من الفضاء هو الأهم في نظر المصور، إذا ما وضع في سياق آخر، قد ينتج دلالات تكون عكس السياق الذي وجد فيه.

وسواء كانت اللوحة مشهدا ما أو مقطعا من مشهد، فإن الاهتمام ينصب على فكرة أو حالة محددة يستخدم المبدع طاقاته الإبداعية



سرف الغرب رسم الجاري المائية وخاصة الأنهار التي اهتم بها الفنانون في بداية ظهور الرسم المسندي ثم جاء رسم البحر الذي اتخذ أشكالاً عدة من حيث تناولاته. واتخذ رسم البحر مظهرين اثنين من خلال تقنيتين اثنتين: التزيين والإيهام، وجاء بعد رسم المشهد والبيوتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذلك ذا عناصر خاصة، تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، من ذلك أن شتت الحروب

من خلال الأعشاب. وبما أن الرسم إبداع غربي بالأساس، فإن الوثائق تشير إلى أن المواضيع الدينية هي التي سيطرت في البداية على عالم الرسم في أوروبا. وقد تدخلت الفلسفة لتمييز بين السامي في الفن وضده، وبين الحكمة والعقل من جهة والزيف من جهة أخرى. ومعلوم أن الغرب نفسه هو الذي قسم حياة الإنسانية إلى ثلاث مراحل: اللاهوتية والميتافيزيقية والوضعية.



يتخذها منطلقاً وموضوعاً، ليؤسس من خلال خصوصياته الضوئية والانعكاسية وتحوالاته اللونية.

يبدو محمد البعتي كأنما يبحث عن حالة بعينها يريد اصطفاها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم، تطوح به السلاسل فلا يسكنها، وتمضي به أسراب السراب فيقطع منها ما أمكنه. فإذا الناتج تلك الوحدات اللونية المؤكدة صراخ الوعي وتشنجات الأحاسيس، ولذا الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجاً حياً وإيقاعات لا تسمع إلا والعيون مغمضة. فهل تتم دراسة هذه الأعمال، وما يتوزل في سياق رسم حالات الماء في أعمال فنانها، للوقوف على العناصر التي تميز تجربتها، لتبين ما إن كانت حققت ما يرتفع بها إلى مستوى العالمية، من حيث قدرتها على إبراز الخصوصيات الوطنية ؟

التجربة الكندية

لعل أهم تجربة في هذا السياق - الماء، موضوعاً للرسم - حدثت في كندا، ولكن بتقنيات أوروبية أول الأمر، وتحديداً على أيدي فنانين بريطانيين انجذبوا إلى الماء والقراب، أي المشهد الطبيعي عموماً كمواضيع للرسم وذلك سنة ١٧٥٩، نذكر منهم توماس دايفيز T. Davies الضابط البريطاني الذي يعتبر من بين الفنانين الأكثر إبداعاً وتشهد قماشته على إشارته لجاري المياه والبحيرات والشلالات، وتتميز أعماله بإشراق لوني صادم وكمثال على ذلك لوحته: 'مشهد من الجزء السفلي لمناطق ماء وادي سانت آن St. Anne قرب الكيبك'.

أعماق البحر. في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتعمص روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاشاً؛ ألا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، يتصل بملات تدفقها الإبداعي المؤسس. وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة ببعدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تيميري.

أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت باكتشاف الرموز الحضارية للفينيقين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مرواً بها، وصولاً إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمتصلة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المشهمة. إنها حضارات المتوسط تتجاوز وتتجاوز عبر تلك المخلفات، وقد برزت فكرة الأنواع كاهضل إطار لهذا الحوار، فكانت امتداداً للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكوناته وأسراره.

أما محمد البعتي فيمتثلهم من عناصر ماله الإبداعي لحظات تيميرية تصل حد السريالية أحياناً. وهو يمتد أسلوب الطبقات المتراكبة صلب الألوان ويتقنيات التشاف أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تنأى عن السهولة وتتوسل بالجهول بحثاً عن حالات إبداعية مختلفة. ولئن كان أهم مجال تتشكل فيه حالاته المبتعة هو البحر، إلا أنه

وقدراته التقنية وما أوتي من الإدراك الحسي لاختيار مزج الألوان الملائمة حتى تكون رغبته تلك مجسدة في ذلك العمل الذي يتجزء، والعمل الفني لا بد أن يتضمن معنى أو فكرة أو سباقاً وجدانياً يمكن للمشاهد أن يتفاعل معه، وأن يشعر بتميز الفنان البديع عن سواه من خلاله. وهنا طليما نستثني حالات النوضى التي عليها عديد الأعمال التي لا تحمل أي دلالات ولا يستطيع صاحبها أن يطلق عليها عنواناً محدداً أحياناً.

من التجربة التونسية في رسم البحر

واعتقادنا أنه لا يوجد مبدع، في أية حضارة، لم يتناول موضوع المياه في أعماله بنسب متفاوتة، لكن لا توجد - في حدود اطلاعنا - تجارب ركزت على حالات الماء باستثناء البحر. ويمكننا هنا أن نشير إلى تجربتين مختلفتين، تناولتا البحر في الفن التشكيلي، لفنانين تونسيين هما: رؤوف قارة ومحمد البعتي. تتناولهما هنا بليجاز، شديد، ولأن أراد تومسا أكثر فليبد إلى بحثا حول: البحر، ماؤما للفنان التشكيلي الذي حاولت من خلاله الفوص في أعماق تجربتهما.

قد عرفت تجربة رؤوف قارة ثلاث مراحل، تعتبر المرحلة الأولى حتى الآن هي الأطول، بل لعالم الأساسية. لقد تدرس بمعالجة حالات البحر في هندوته وثورته، في ألوانه وأفقه، في مركابه وبواخره، في شواطئه وورشاطه صنع المركاب وإصلاحها... عايش مصارعة البجاعة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظرة لا يتوقف عن استجلاء



كل فنان له لمسته، كل من أعضاء الفريق انتهى إلى الارتباط بمنطقة من مناطق البلاد. وكان آخر معرض لـ "مجموعة السبعة" سنة ١٩٢١، فقد قرر أعضاؤها أن يذهب كل منهم إلى منطقته، مؤكدين بأنهم يفسحون المجال لحركة أكثر اعتباراً، حيث نشأت مجموعة جديدة تدعى "الفريق الكندي للرسمين" ولكن ثمة اعتقاد بأن أعضاء "مجموعة السبعة" قد اعتبروا أن سمعتهم قد تضررت، باعتبارهم تحسوا للكنديين صورة جديدة عن وطنهم، لم تقنع الفنانين الذين يريدون إتمام نفس المهمة، ولكن الفريق الجديد، بتوجيه من مرشده تسمير Lismer وجاكسون، اضطر لمواصلة البحث الذي شرع فيه "فريق السبعة" في محاولة لتقديم البانوراما الكندية بصيغ بليغة.

• كاتب وشاعر من نونس

الهواش

(١) الفن في القرن العشرين: جوزيف اميل مولر، ثر. مهلة فخر الخوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، ١٩٧٦، ص ١٤

(٢) مجلة عمان، الأردن، العدد ١٢٨

- موقع فون

- موقع اتحاد كتاب الإنترنت العربي

(٣) من بين هؤلاء نجد توم تومسون Tom Tomson لاورين هاريس L.Harris و جاك A.T. Jak و جاك J.B.H. MacDonald فريدريك هاليري F.H. Valery آلجر لوسمر A. Lismer فرنك جونسون F. Johnson و ريتكين F. Carmichael كينيكايا

Site Internet CANADA) ٤

الفنانين، فإن توم تومسون الذي يعتبر جدها ماهراً ورجل الأخشاب، جلب اهتمام الآخرين بالمناطق المتوحشة. وهو بالنسبة للفنانين الآخرين مصدر إلهام. وفي وعي كثير من الكنديين تبقى الأعمال المسماة: "بصورة الشمال" (١٩١٤) و"وادي الشمال" ١٩١٤ و"أنهار مفاجئ"، تبقى رموزاً عظيمة للوطن.

في البداية، هُجِمت أعمال فريق السبعة بقوة، بسبب ما اعتبر تسخفاً حملته إلى المتلقي، وقد اعتبرها بعض المعلقين "إمالة للأخلاق الحميدة". كان دور النقاد هو لغت انتباه الجمهور إلى إبداع الفنانين الذين، شيئاً فشيئاً، وجدوا تسامحاً من الكنديين. ولم يمر زمن حتى أصبحت تلك الأعمال بمثابة التعبير عن الروح الوطنية. اضطلع الفريق تسامحاً بنهضة شمال كندا باعتباره ملكة الفنان والباحث، بشرح مشاهدته وإعلاها معنى ودلالات. وفيما يلي ما كتب جاكسون في موضوع منطقة ألغوما Algoma:

"بما أن المنطقة توجد على خد تقسيم المياه، فهي تضم عدداً كبيراً من البحيرات، بعضها لا يوجد على أية خارطة. لذلك أسفنا لها أسماء. فالبحيرات ذات المياه اللازمة أسندت لها أسماء شخصيات نعتز بها، مثل توم تومسون وماك كالكوم، بينما أعطيت البحيرات المستقيمة المشوشة بممرات الأيائل الكندية، أسماء النقاد الذين قدحوا في أعمالنا".

في بداية الثلاثينات من القرن ٢٠، كان للفريق رصيده من المشاهد المرسومة بالجهات الأربع من البلاد.

أما جوزيف ليجاري J. Légaré فكان أول الكنديين الذين ابتعدوا شيئاً فشيئاً عن تقاليد العالم القديم وهو أول من رسم مشاهد طبيعية على الزيت، وتمثل لوحته "شلالات وادي سانت شارل" (نحو ١٨٤٠) تجديداً في تاريخ الرسم الكندي. أما ويليام أرمسترونغ فقد جسّد في قماشاته مشاهد عديدة من شرق كندا، أهمها البحيرات ومجاري المياه، وكذلك بول كاي P. Kane الذي وضع مخططات لأودية ومساقط مياه ومشاهد من مجاري الماء وهو أحد الرسامين الأكثر شهرة من القرن ١٩ من حيث تقديم مشاهد من الشرق الكندي.

مجموعة السبعة

في سنة ١٩٠٠ شهدت كندا شكلاً تعبيرياً جديداً حمل معه رفض التقاليد الأوروبية ومباشراً ببرزوغ فن يمثل الشخصية والروح الكنديتين، متحرراً من التقنيات القديمة للرسم، لقد أنتجت أعمالاً رائعة وقوية، لا تقتصر على تقديم الواقع المجرد، بل تترجم المشاعر والانطباعات. هذه الأعمال لها غالباً كموضوع الزخرفة الطبيعية للأنهار والأودية والبحيرات والجداول. يوجد في طليعة هذه الحركة فريق من الرسامين الذي برزوا بأعمالهم التي تمثل وحدة ما. عدد منهم يشتغل بنفس الرسم في الطابعة الحجرية، في حين يلتقي الآخرون بالجمهور بمناسبة المعارض أو في شركات الفن. في حديقة Algonquin التي هي الموقع المفضل لهذا الفريق من

أحد أهم المصادر الأساسية للفن الأورومي الحديث

القناع الإفريقي

إيماءات ومرونة ذات أبعاد متعددة

عاري العي

عرفت الأفنعة التي سادت منذ خمسة قرون، قبل التاريخ بزمانٍ معدود، واعتبرت جزءاً من الحياة الاجتماعية والروحية للمجتمع الإفريقي.. وكان الهدف منها، هو تخليد ذكرى الإنسان، أو حتى الحيوان، أو لتمثيل روح الأجداد الذاهبة إلى الأعلى، والمتحكمة في قوى الطبيعة الجبارة، من ريج ومطر وفيضانات... ولواجهة الأرواح الشريرة، والحيوانات المتمثلة في وحوش القابة وكائناتها الأخرى... وسمى الإنسان الإفريقي عبر القناع الذي يتجو حيناً الغموض والإثارة، وحيناً آخر للتخويف وإيقاع الرهبة في قلوب الناس، إلى قهر تلك القوى والتعبير عن منظومة أفكاره.. وحاول الإجابة عن الأسئلة الفلسفية الكبرى المرتبطة بالموت والحياة...



ومكذا كانت الأقنعة، طبقاً للتقاليد
الضمنية وسهلة بين عالم الأحياء
وعالم الأموات، لأنها تمثل في نظرهم
الطوطم الذي يحمي القبيلة من جانب،
كما تمثل أرواح الموتى الأفريين، حماة
القبيلة وأفرادها من جانب آخر.

لقد كان للأقنعة في كل هذه دور
رئيسي، لذلك لا يمكن مقارنة الفن
الإفريقي بالفنون العالمية، إلا من خلال
استيعاب تاريخ الفن العام، وتفسير
تطوره وتفرعاته، في ضوء الحاجة
البشرية إليه، حيث يتأكد الفن دوماً
كضرورة معبرة عن تطور وعي الإنسان
المرتبط بعمله في مواجهة الطبيعة
ومعركته في سبيل البقاء.. لذلك ارتبط
الفن الإفريقي مثل أي فن بدائي آخر
بالمظاهر الرئيسية للثقافة الإفريقية
كالأساطير والشعائر الدينية والمجتمع
والاقتصاد والسياسة..

فما هو هذا الفن؟

وما هي خصائصه ووظيفته؟

وكيف أصبح أحد أهم المصادر

الأساسية للفن الأوروبي الحديث؟





بداية اقتصر ازدهار هذا الفن. الأقنعة . على مناطق غرب ووسط أفريقيا التي تمتد من المحيط الأطلسي إلى منطقة البحيرات الكبرى ومن منطقة جنوب الصحراء إلى روديسيا ووسط أنغولا، إنها منطقة السهول والغابات البدائية التي تقطنها قبائل من بانغو والسودان.

أما القبائل الرئيسية المنتجة للأقنعة فهي القبائل المتواجدة في غرب أفريقيا مثل قبائل: باغا، مانادي، كيمي، دان، بابلي، غورو، وأشانتي في منطقة الأطلسي وساحل غينيا، وفي نيجيريا قبائل هون، بينين ياروبا، آيو، أيجو وأبيبيو.

وإذا انتقلنا إلى الجنوب سنجد قبائل بامون وأيكوي هي الكاميرون وهبائل فانغ وكوتا هي الغابون، وفي وسط أفريقيا تتجمع بشكل رئيس حول حوض الكونغو القبائل الكبيرة مثل كونغو، لولوا، شاكوي، لوبا، بامبي سوتيفي، ليغا، مانغيفو وقبيلة أزاندي. وتعتبر "تشار" من أشهر البلاد التي عرفت الأقنعة ويرعت فيها، وبصفة خاصة قبائل "البورورو" التي عرفت بجمال نسائها وحسن ملامح رجالها.. ومن هنا جاء التقنين في إبراز هذا الجمال النسائي وهذه الملامح الطيبة ونقلها على شكل أقنعة.. لذلك لم نجد اهتماماً بغير الوجوه، مثل المناطق الأخرى حيث نحت الجسد كاملاً بما فيه الوجه كان هو الشكل الغالب على التماثيل.

ومع هذا فالتقاع يقترح تماماً من فكرة "ما بعد الموت" إذ يشبه الهيكل العظمي أو الجمجمة بالتحديد، فلا أثر في القناع للمبتين. وأجسة أي جمال. ولا أثر كذلك لشعر الرأس. أحد عناصر الجمال. ولا أثر أيضاً للأسنان.. أي أن القناع عادة ما يمثل الوجه الإنساني. أو الحيواني. مفرغاً.. وهو لهذا يعدّ حقاً رمزياً عند قبائل "البورورو" وليس واقعياً أو حتى تعبيرياً.

وقد طورت كل قبيلة من تلك القبائل أسلوبها الفني التقليدي بالرغم من أن الأعمال الفنية الأولى ترجع إلى عصر ما قبل الميلاد كما هي الحال في روهوس "تولك" ورؤوس قبيلة "إيفي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، إلا أن دراسة فن النحت الأفريقي تقوم بشكل

أساسي على تصنيف وتحليل النماذج الموجودة فعلاً وعلى ما جرى خلال المائة والخمسين سنة الماضية. فمختلاً في غرب أفريقيا كان الأسلوب السوداني يميل نحو التجريد الهندسي، كما هي أقنعة قبائل "بامبارا،

ودوغون، ويويو، وكانت الأعمال تتمتع بمعالجة الوجه الإنساني من زوايا حادة، وكثيراً ما تحدد السمات الإلهية للشكل الحيواني، وهي طريقة ينتج عن إسقاط التخصيلات منها نوع معين من الخصائص التذكارية، حتى أن قبيلة

بويو " ذهب في طريقة المعالجة الهندسية إلى أبعد من ذلك في الأشكال الملونة التي تتكون من مربعات ومثلثات ثابتة ومتماثلة، يقابل ذلك الأسلوب الطبيعي المتبع في الساحل الغربي عند قبيلة "باولي"، ودان، وباروجا".

أما كون ذلك سمة تقليدية ترسخت في هذه المنطقة، فهذا يتضح من خلال رؤوس "أيفي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر والتي تعتبر أكثر النماذج واقعية في الفن الأفريقي كله. وفي الأقنعة التي تصور الأسلاف الأوائل عندهم، نجد خصائص الرأس تعالج بطريقة طبيعية دقيقة حيث يعطى الرأس حجمه الكلي، وتلك الصور ترجع إلى التفاعل المنسجم بين الأشكال والخطوط والمساحات التي تكون حجماً عضوياً ثلاثي الأبعاد، وتجلى نفس هذه الطبيعة الرائعة أيضاً في الأقنعة عند قبيلة "باولي" ودان".

وبالنسبة لقبيلة "دان" تبرز الأقنعة شيئاً من الصمة التذكارية في قياس الأجزاء المنفردة، يرافق ذلك تمثيل ذكي في الألواح التي تحدد الشكل وفي السمات التي تشير إلى التحول في العناصر السودانية.

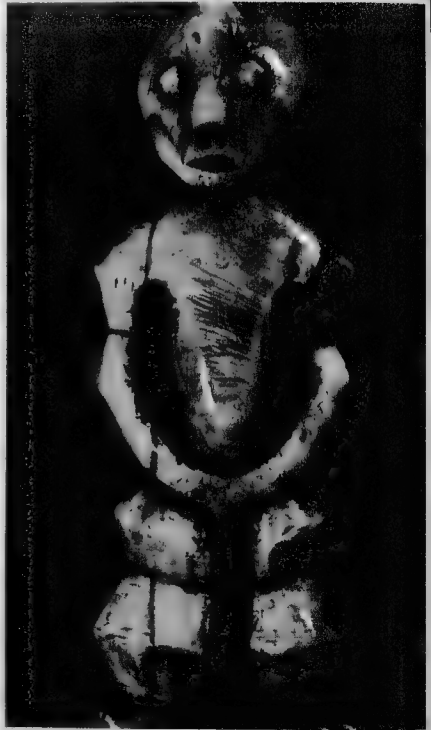
على وجه العموم فإن أسلوب السودان وساحل غينيا يتجلى بشكل أوضح في الطريقة الخاصة لقبيلة "سينوفو" التي سكنت المنطقة وهي طريقة تمتزج فيها السمات الطبيعية والتجريدية.

ويعتبر أسلوب قبائل بلاد "كوبا" (الكوفو كيلشاسا) و "ولوبا" أسلوباً طبيعياً، بينما يعتبر أسلوب "بيمبي"، وسونغهي، ولها، وأزاندو "أسلوباً تجريدياً بشكل عام.

فعلى سبيل المثال نجد أقنعة "ليفيا" تتسم بأجزاء وخصائص تعرف بجمالها الطبيعي المصقول بما يشبه تلك التي عند "باولي"، بينما نجد بالمقابل الأقنعة عند "ليفيا" تبسط الخصائص إلى خط على شكل قلب يحدد مساحة مقعرة يشطرها خط الأنف العمودي إلى شطرين.

ولكن إلى حد كبير، وجدت أكثر أنواع التجريد درامية في أقنعة "كفويبي" عند قبيلة "سونغي" وتتكون هذه الأقنعة من تجاوز أشكال تكعيبية ضخمة، وتقسّم الجمجمة إلى قسمين بخل في اللوح أو إشارة تشبه عرف

ودوغون، ويويو، وكانت الأعمال تتمتع بمعالجة الوجه الإنساني من زوايا حادة، وكثيراً ما تحدد السمات الإلهية للشكل الحيواني، وهي طريقة ينتج عن إسقاط التخصيلات منها نوع معين من الخصائص التذكارية، حتى أن قبيلة



والورق المقوى إلى جانب العاج والأبنوس والبرونز والخشب فضلاً عن جلود الحيوانات بالإضافة إلى مواد مختلفة تلمس على الوجه أو الرأس وتمثل الأجداد والأرواح والشياطين وطولم القبيلة وغيرها، بينما اقتصر النحاس والذهب على أقنعة الملوك ورؤساء القبائل.. وكانت هذه الأقنعة توضع في مداخل المعابد والقبور والتصور.. أما أقنعة الحيوانات والطيور فكانت تنحصر في الغزلان والقرود والأرانب والثعابين والأفيال والديوك والفهود.

مع ذلك فإن هذه القناع لا تكمن إلا في المواد الملحقة به مثل الحجارة بأنواعها أو الريش أو العظام أو الجلد أو أسنان أنياب الحيوانات أو مناقير الطيور أو الخرز الملون... وفي بعض الأحيان كانت تضاف مادة عرضية دخيلة من أجل إشارة أو وشح الروح الساكنة، كما هو الحال في المسامير الفائرة في أقنعة وأصدان كونكو، الضخمة والشديدة البروز.

وكل مادة تثبت على القناع لها دلالاتها الرمزية سواء من حيث قيمتها الممنوعة في القدرة الإيجابية أو من حيث موقعها... بحيث يشعر مرئدي القناع بأن إنسانته ليست باكثر من مظهر من مظاهر الروح الكونية التي تتغلغل عميقاً في كل الكائنات الحية وفي كل الأشياء التي تفرزها الطبيعة: حجراً أو شجراً أو نهراً أو بحراً، هذه أمدته بالطاقة على أن يتجاوز خصوصيته البشرية ليمتزج بشمولية الروح الكونية، وهو إذ يوجزها في قناع إنما يفعل ذلك ليمر في أبسط الأشكال تلك عن الشمولية الكبيرة والواسعة، حيث يصير للوجه الصغير أن يمثل فيه الكل، وأنه باستحضار الحيوانات وظواهر الطبيعة عبر القناع الذي يرتديه يؤكد حضوره في العالم الشامل لا كمركز له ولكن كجزء لا يمكن أن يكون هناك عالم من دونه.

دلالات استخدام اللون في القناع
أما بالنسبة لتكوين الأقنعة، فغالباً ما يستعمل اللون الأحمر، والطلاء الأحمر يستخرج من الطين الأحمر ويمرّج مع سائل المطاط وبعض الدهون التي من خصائصها اللزوجة واللطافة كما هو معمول به في صبغ الأواني الفخارية أيضاً.

وغالباً ما يحدد تلوين الأقنعة التي



في الواقع، هي جوهرة الفن الإفريقي
كله، الذي يكمن تأثيره الجمالي على وجه التصديق في التوتر الدرامي بين التقيّد بالشكل الطبيعي وبين تحرّفه، وفي زوال ذلك التوتر.
فالأقنعة تكشف عن حرية كبيرة في التعامل مع الشكل الطبيعي بعد أن تأخذ مهمتها التمثيلية بإلقاء السحر على الجمهور، ومن بين معظم الأقنعة، باستثناء نماذج "باولي، ودان، ولوبا"، نجد الوجه الإنساني مشوهاً أو مبالغ فيه من أجل خلق مظهر شريّ أو متخيل ولتحقيق تعبير مؤثر أيضاً.

المواد القناع في القناع تأثير الروح الساكنة

والأقنعة بصورة عامة هي وجوه كانت تصنع أو تصاغ من أوراق الشجر

الفرس في وسط الرأس تكمل خط الأنف، وتشكل المينان أسطوانتين بارزتين أو مقامع مخروطية، بينما يكون الأنف عبارة عن مثلث، أما الفم فيكون مستطيلاً، ويغطي السطح كله بأخاديد متوازية تغطي بالوان متضاربة من الأبيض والأسود أو الأحمر والأسود.

إن الطبيعة في الفن الإفريقي مع ذلك لا تعني الواقعية أو الإخلاص للطبيعة، فهناك في الواقع، حتى في أكثر النماذج طبيعية، توتر بين التقيّد بالشكل الطبيعي وبين عدم ذلك، وهذا التوتر يوجد في كل الفن الإفريقي.

وبالرغم من كل هذا الاختلاف في التوكيد لدى الأساليب القبلية والأنواع المتعددة للأعمال الفنية، نجدها تشترك كلها في قوة التعبير، والتعبيرية



الجديدة" حيث تقسم الألقمة فيها إلى ثلاثة أنواع حسب وظائفها وبورها في المجتمع، هي:

١. ألقمة الشياطين والأرواح الشريرة: وهي ألقمة ممتصة، تعود ملكيتها إلى الجماعات السرية، وتعتبر هذه الألقمة مخفية تبحث الرعب في نفوس المشاهدين وتصور الشياطين والجن والمفاريت، وتلبس هذه الألقمة غالباً في الرأس.

٢. ألقمة الرقص: وهي الألقمة التي تلبس خلال الاحتفالات الدينية والممارسات المسرحية والأعياد الشعبية، ولهذه الألقمة خاصية مهمة هي حلول البرق التي تمثل الأجداد والموجود في القناع في جسد الراقص الملقح والتي تنتقل

وظيفة الألقمة وللألقمة وظائف وإسماءات رمزية ذات أبعاد متعددة تختلف من مكان إلى آخر، فمنها ما يفرد في معنى واحد من معاني الإشارة إلى القوة الخارقة، ومنها ما تتمثل فيها صفات لمد من أسلاف القبيلة التي وجدت في الألقمة الحز الحريز لميانة قديمة معتقداتها فبالنت في تزويجها وتزيينها وتسيق ألوانها لتكون جذيرة بما أوكل من وظائف لها، بمعنى في المقام اللائق بسكن تلك القوة المتمثلة في المعقد والكامنة في كل جزء من أجزاء القناع... وهكذا كان للألقمة أن تكفل بالتهنؤن بما عهد إليها من وظائف دينية وغيرها منذ أقدم العصور. ولتأخذ مثلاً على ذلك وظائف الألقمة في جزيرة "هيريدي

تحتفظ بها لسنين طويلة حيث يعاد تلويها سنة بعد أخرى، وأغلب الألقمة تلون بخلوط حمراء أو أقواس مخضقة الألوان، وترتبط الألوان بنوع الألقمة واستعمالها المخططة في المراسيم والطقوس الدينية والسحرية، فمثلاً يستعمل الفنان اللون الأبيض لتلوين الألقمة التي تمثل الأرواح الشريرة الخطرة والتي تستعمل في طقوس الموتى والدفن وهذا يعود إلى الاعتقاد بأن اللون الأبيض هو اللون الذي يمثل الأشباح والمفاريت التي تظهر في ظلام الليل الأسود.

وتقسم الألقمة من حيث مادتها إلى نوعين:

١. النوع الأول: الألقمة المصنوعة من العاج: وهي صناعة فنية دقيقة وصغيرة الحجم على الأغلب وتستعمل في الجماعات السرية والممارسات السحرية كما ترافق الراقصين في الاحتفالات الدينية.

٢. النوع الثاني: الألقمة المصنوعة من الخشب وتستعمل في الاحتفالات العامة وفي البيوت من أجل حماية أفراد العائلة وطرده الشياطين والجن والأرواح الشريرة، وبصورة عامة فإن الألقمة المصنوعة من الخشب أكبر حجماً وتستعمل من قبل الأفراد في البيوت.

ومثال على الألقمة المصنوعة من الخشب والتي تعلق في البيوت، ألقمة كُتب عليها تماثيل أو حكم أو أمثال شعبية، ومن هذه الأمثال ما كتب على قناع من ساحل العاج ما معناه: "أنت تتنصب إلى الأجداد لأنك تملك لحية، ولكن أبي كانت له لحية أيضاً، وأن هناك شبه بينكما، ولكنكما تختلفان أيضاً، وفي الحقيقة فإن عندك لحية، ولكن يعني هذا أنك أحسن مني".

ومن الطقوس والتقاليد الدينية والسحرية التي ترتبط بالخشب، هي أن يتقدم الفنان بضعية إلى الشجرة التي يريد قطعها أو قطع بعض أجزائها كما عليه أن يقوم بقطع بعض الأجزاء منها في أوقات معينة أو مواسم معينة، وهذا ما يوفر للمره ما يتنعم من أخشاب حيث يستمد منها في منحوتاته، كما يستعمل الفنان في منحوتاته إضافة إلى الخشب العاج والقرن والأصداف والمحار وغير ذلك مما يحتاجه في منحوتاته.





خلال الطقوس الدينية ومن قبل الفنانين أنفسهم.

لكن ما سقناه ليس بقاعدة، فهناك أقمعة لا تستخدم عادة إلا في الاحتفالات المعدة لتكريم مناسبة من المناسبات، وما تكاد تنتهي تلك الاحتفالات حتى تعود الأقمعة إلى مخابئها الأمانة. كما هو حاصل عند شعوب الدوغون. حيث تحفظ وتُصان في إحدى الغابات الصغيرة والقريبة للسكن إلى حين خروجها مرة أخرى في مناسبة ثانية. وقد يسمع أن يعهد بحفظها في بعض الأحيان إلى واحد من زعماء القبيلة البارزين ممن يتقنون تنصب إلى شيء قديم من تراب تلك القبيلة وذلك بأثر من دواضع عديدة تتمثل في رغبة في حمايتها وتأمين حراستها أو في رغبة في الاحتماء بها من الأرواح الشريرة.

وهناك أقمعة أخرى مرصودة لإرهاب العدو وإقصاء القوى الشريرة. وهي تحتل مقاماً رفيعاً في الأعياد الأكثر شعبية في أهرقيها الاستوائية، تلك الأعياد التي كانت تقام لإيقاف الأعضاء الشباب الجدد على بعض أسرار الديانة أو بمناسبة الحصاد.

لكن أكثر أنواع النحت أهمية وإبداعاً وحيوية هي الأقمعة التي كان لها دور رئيسي في الواقع في كل أشكال الشعائر ومهرجانات الخصب والطقوس التي تؤدي عند الحصول على عضوية جماعية مينة أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وفي مراسم الدفن أيضاً.

وظيفة مزدوجة

وكانت الأقمعة تؤدي وظيفة مزدوجة، فهي تخفي الذي يتقلها وتوفر مأوى مؤقتاً للسلف الأعلى والأرواح وقوى الطبيعة، ولذلك كان يظن بأنها خطيرة على غير العارفين بهذه الشعائر كالنساء والأطفال الذين منعوها من مشاهدتها.

والأقمعة التي يلبسها الإنسان، سواء كانت على شكل وجه بشر أو حيوان أو

إليه عن طريق القناع الذي يلبسه، وكل قناع من الأقمعة يمثل روحاً من أرواح الأجداد المختلفة.

٣. أقمعة الوجه: وهي الأقمعة التي تستعمل في التمثيل والدراما، وحسب اعتقاد هؤلاء فإن القناع يتقمص جميع الخصائص التي يحملها القناع إن كان شيطاناً أو جنياً أو روحاً شريراً، ويتحول القناع إلى كائن آخر أو إلى نفس المخلوق الذي تقمص روحه عن طريق القناع.

وبصورة عامة فإن تلك الأقمعة تظهر بشكل إنساني مزين بالصور والرموز، التي تمثل خصائص الأرواح وطبيعتها، وبهذا تظهر أهمية الفن في إعادة شكل الأرواح والشرائط والنفائس بشكل إنساني مع إظهار خصائصها، ويمتد الهنود الحمر بأن هذه الأقمعة هي كائنات حية تلبس في الممارسات الدينية والسحرية.

أما في الكونفوليجيكية فتستعمل الأقمعة في احتفالات التاهيل وبصورة خاصة الأقمعة المسماة "مينكي" التي تلبس على الوجه وتُرمى بعد انتهاء تلك المراسيم، ويعني ذلك أكثر من رمز ديني حيث أن القوة الكامنة فيها وكذلك تأثيرها السحري ينتهي بانتهاء تلك المراسيم والاحتفالات.

وفي كثير من الأحيان لا تستخدم الأقمعة إلا في مناسبة واحدة، مثل احتفالات الذكرى، فالأسرة الإفريقية تستخدم تماثيل صغيرة تمثل "صورة أعضائها المتوفين"، ومتى تمت تادية شعائر الحفل، فقد القناع كل قيمته. وفي حالات كثيرة، كانت عادة إلقاء القناع، تفسيراً لتعدد الأشكال. والفنان الإفريقي يجمع عن تكرار عمل نفس القناع.

فمثلًا في "الجاد" يصنع الفنانون أقمعة القبور التي تمثل روح الأجداد وعند موت أحد أفراد القبيلة يلقي الساحر أو الفنان بقناع القبور مع جثة الميت كما يضع منها كرة من الطين مرسوم عليها بعض الصور والرموز السحرية الخاصة، ووظيفة تلك الأقمعة والرموز السحرية هي منع الأرواح الشريرة من الدخول مع جثة الميت إلى القبر.

ومن المعروف لسدى معظم الأنثروبولوجيين بأن أكثر الأقمعة التي تستعمل في الطقوس الدينية والسحرية تُتلف أو تحرق أو تُرمى بعد استعمالها

مخلوق خيالي، يصاحبها أثناء تادية الطقوس الراقصة، الآلات الموسيقية الناطقة، وأصبح الشخص الذي يتقنع بتلك الوجوه المستعارة واحداً من الأبطال الأسطوريين الروحانيين الذين جلبوا النعم الكبرى للإنسان، كما أن الطقوس نفسها هي دراما مقدسة تعيد تمثيل حادثة بدائية ومثال ذلك ما يقوم به أفراد جماعة "شي وارا" التي تنتمي لقبيلة "امبارا" في أداء احتفالات الخصب عندهم، حيث يستخدمون نوعاً من الأقمعة مثل "سجوني كون أو شي وارا" أي الحيوان العامل، وتعتبر تلك الأقمعة نماذج متطورة من جلد الطيبي وتلبس بنوعها الذكر والأنثى، وإذ يبدأ العمل في الحقل ويشرح الشباب في عملهم في صف واحد على إيقاع الطبول،

"المليدي" المحفور في قطعة خشبية واحدة، ويصل ارتفاعه إلى عدة أمتار، وتزدان أقنعة "الدوغون" بأشكال المرمعات الهندسية الملونة، إضافة إلى الرسوم القبلية التي تترف بقسم المنازل متعددة الطبقات" التي يتصمر استخدامها على الاحتفالات الدينية والمهرجانات الشعبية.

لكل قبيلة قناعها..

كما أن لكل قرية أو قبيلة قناع خاص بها يمثل صورة لأحد الحيوانات، ويجسد نظرة رمزية للعالم... يميزها عن القبائل الأخرى، ويمكننا أن نحدد لدى أول نظرة أن هذا القناع أو ذلك ينتسب إلى أصول الفن الموروثة من قبائل السيمتو أو البامبارا أو البورينا أو الأويرا أو قبائل الزولو... فقناع "كاغانا" عند جماعة "أوا" مثلاً، يمثل أحد الطيور الجارحة وله بعض خصائص الإنسان، ويعلموه صليب اللونين ليعبروا عن جانحي الطائر المنتشرين أو صورة الإنسان كرمز للتخفيف.

أما قناع "سيرغا" فهو عبارة عن وجه مستطيل تعلوه لوحة صفراء حفرت عليها بضعة صفوف من الشقوق العمودية، ويمثل ذلك القناع "البيت ذا الفجوات الثمان" وهو بيت كبير يعود إلى قبيلة المؤسس وسكنه كبار القس، وقد صنمت وأجهته عددا كبيرا من الكوى يفترض أنها الأسلاف الأوائل للإنسان.

والقناع عند قبيلة "أشانتى" ينقسم إلى جزأين متساويين بواسطة خط الميرون الأفقي والذي يكون عند مركز الرأس التام أو في مركز الهيكل الكلي عندما تنحرج الرأس أشكال أخرى كالتقرون أو ما يوضع على الرأس من أشياء أخرى.

أثر الأقنعة على الفن الأوروي الحديث

فقد الفن الأفريقي أثره وتأثيره بين الربع الأخير من القرن الخامس عشر والنصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي. نتيجة الاستعمار الفرنسي الذي عمل على نهب وتجريد أفريقيا من تراثها الفني، بل وانتزاع ملكية تلك الكؤز من مالكيها الأصليين التي تمثل بالنسبة لهم أهمية قومية ودينية... من أجل ملء متاحف أوروبا الإثغرافية.. ولا يجد أحد المستشرقين الدوليين في

الحاق الضرر بالأحياء ولضمان انتقالها الآمن إلى الحياة الأخرى.

ولتحقيق هذا أقامت شعوب "الدوغون" في مالي على سبيل المثال، احتفالات شمالية بعد الدفن وقد كان للأقنعة دور رئيس فيها، وكانوا يفتقدون أن روح الميت خلال الاحتفالات تلك، أخذت تشق طريقها إلى الدنيا الأخرى وأنها تعرضت في تلك الطريق إلى تهديدات من قبل أرواح المخلوقات الأخرى ولا سيما الحيوانات التي فقها الإنسان في حياته، فإذا ما وصلت الروح إلى مستقرها، تباد الأقنعة التي أدت مهمتها إلى الكهف حيث تحفظ هناك.

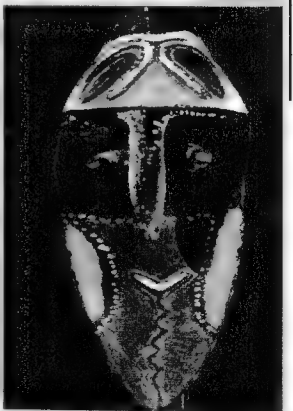
وهنا لا بد من الإشارة إلى أن شعوب الدوغون التي يعود تاريخها إلى أكثر من خمسة قرون خلت، تملك سلسلة من الاحتفالات الرائعة سنوياً، أشهرها مهرجان الأقنعة، الذي يمثل أشكالاً حيوانية من مالي، منها الطهي الذي يمثل الوحش ذا القرن الطويل، ثم الضبع الذي يمثل قناع ميغ بأذنين مستديرين وفم واسع، أما طائر نقار الخشب فيرمز إليه بقناع طويل المنقار، كما يرمز إلى القرد الأبيض بشكل قرد يجلس عند أعلى القناع الشهي، ويرمز إلى الأرنب بشكل "الديومي". وهناك عدد لا بأس به من الأقنعة يركز على مجتمع "الدوغون" نفسه، مثل الصياد أو الراعي، كما يشتمل الاحتفال على الأشكال التي ترمز إلى الشخصيات النسائية، مثل القناع الذي يمثل فتاة شابة تدعى "ياجول".

ومن الأقنعة التي تستخدم في الاحتفالات ما هو منمسي الشكل، مثل أقنعة حد السيف، ثم أقنعة الكناخ المصنوعة على شكل سحلية يعلوها صليب، وتتماز بلونها الأبيض والأسود، كما يبرز في الاحتفال أقنعة "سيرغ"، وأشهرها

يقوم بتقليد قفزات الطهي، راهضان يرتديان قناع الرأس المصنوع من جلد الطهي، وهما يسكان بهراوتين. لقد كانت تلك الرقصة أحياناً لدى بطل الحضارة الذي علم الإنسان بأصابعه وعصاه، كيف يزرع الأرض، وعلمها كانت أقنعة الخشب هذه شائعة لدى الشعب الأفريقي المبدع للفن والذي كان شعباً زراعياً أساساً، فإن الأقنعة المستعملة عند قبول الأعضاء في جمعية معينة أو الانتقال إلى مرحلة أخرى، كانت شائعة كذلك.

وكان لتلك الجمعيات مهام مختلفة مثل حماية السمائر والتقاليد ومباشرة العدالة وتقديم العلاج بالإضافة إلى ممارسة الحرف والفنون، لقد كان لكل جماعة شعارها الخاصة مثل جماعة "بورو" أو جماعة "أكيوي" بالرغم من أن القاعدة الأساسية كانت واحدة تتمثل بالوث الرمزي وباليهث.

وهناك نوع آخر من مراسم الانتقال من مرحلة إلى أخرى، فيتمثل في انتقال الروح من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، إذ تقام طقوس الدفن من أجل تهدئة روح الميت الحائرة ومنعها من



كنت أرسم على وجوه الأصدهاء ليلي فحلات الرقص القمعية... إن رسمي قريب جداً من القناع ويمكن أن ترى ذلك على الوجه مرسوموا في الاستعمالات الطقسية التي نجدها في التقاليد الأوروبية... هناك نجد الرسم شاملاً على الوجه وله استعمال مماثل للقناع...".

وهكذا انتقل الفن الإفريقي إلى أوروبا وأثر في فنانينها وفنونها، أكثر من تأثير أوروبا على أفريقيا ثقافياً وحضارياً، وأصبحت مصدراً أساسياً من مصادر الفن الأوروبي المعاصر، رغم نمت بعض الفناء الغربيين للفنون الأفريقية باسماء مختلفة سواء برعي أو غير وعي، مثل: (الفن الزنجي، والفن التوطش، والفن البدائي، والفن الأسود...) وغيرها من الأسماء الغريبة التي لا تخلو من العرقية والتمسرية، مع أن الاتجاه الصحيح لتعريفها هو تسميتها (أفريقية).

وهذا ما فعله الشاعر الفرنسي "أبو لينير" عندما سمى مفردات مقتنياته من الفن الإفريقي بأسمائها ليقول الشعر ويكشف الجمال: (التشائم، الرزح المظلمة، كريات الصمغ، القلائد والأفرط، المراتل الحديدية والمعرشات، والمحاربات).

وهي الحقيقة أجمع الذوق الأوروبي جهداً (شمرها) ليدرك جمال الفن البدائي الإفريقي. اقتضى الأمر ذلك الجهد الذي يدعو إليه الفيلسوف "برغمسون" في التحرر من الإحساس بالواقع الذي طمست العادات، لذلك

لهم محض صدفة أن يكتشف الفنانون المصابون بلوعة الحرية فنون الصغار الإفريقية الكبرى، وحتى أحدثها، فنون بنين والدوغون، وفنون حضارات نوك وإينا وساهو، يكتشفون لا في البحث عن الحرية بل في البحث بحرية.

أخيراً لم يكن ذلك الفن ثراً أو من صنع الخيال، بل كان جزءاً لا يتجزأ من بناء الإنسان الإفريقي نفسه... حتى بعد أن تحول إلى تاريخ، مجرد تاريخ، بسبب الاستعمار الأوروبي للمجتمعات الأفريقية، حيث حررها الحرية، وأوقف بالتالي تدفق الحياة وانطلاق الفن، فهي ذلك تأكيد على أن الفن لا يحيا إلا في ظل الحرية، لأنه أولا وأخيراً تعبير عن المجتمع وانعكاس للحياة.

نقد ونشكيلي أرنس

(آنسات اثنيون ١٩٠٧) التي يمتلكها متحف الفن الحديث في نيويورك تصور شخصية من شخصياتها تظهر مرتدية شاعاً أفريقية.

وقد كشف بيكاسو عن القوة الروحية للفن الإفريقي في تلك اللوحة الشهيرة التي اعتبرت نقطة تحول مهمة في فنه في النزوع التكبيي للفن الحديث، ومهما يكن من أمر تلك اللوحة فإن المؤرخين قد نمطوا بدايات المدرسة التكبيية باسم الفن الإفريقي لما بين طابيعهما من علاقات متشابكة ومتماثلة وذلك ما يشير إليه د. محمود امهر بقوله:

"... إن الفن الإفريقي قدم للفريقين، بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات منبؤل إنساني، وبما يمتاز به من تبسيط وإختزال للأشكال وتقابل المساحات المقطعة اصطلاحياً، وتحديد ممات الوجه رؤية جديدة في التعامل مع الواقع، وانطلاقاً من هذه الطواهر في الفن الإفريقي والفنون البدائية عامة، توصل بيكاسو وبراك إلى اكتشاف إمكانية معالجة المدى التشكيلي والأحجام دون الاستعانة بأية وسيلة إيقاعية، وذلك عن طريق استخدام ألوان مظلمة للمساحات المتجاورة والمتقابلة بهدف تحديد مختلف الأوضاع التي تشغلها، والتوصل إلى هذا المدى الفضائي لم يتم عن طريق التجربة الحسية مع الأشياء، بل عن طريق التفسير الشفهي للقيم الفضائية التشكيلية".

أما "جان لاد" مؤلف كتاب فنون أفريقيا السوداء فيضيف إلى من تأثروا بالفنون الزنجية مجموعة من الفنانين الألمان وأغلبهم من فنانين التمثيلية مثل "فلامنك"، ودوران، ويشتاين. ونضيف إليهم الفنان التمثيلي هيكل، وكشرنر، وغيرهم من الفنانين المالميين أمثال سيزان وبرتوكزي وموديلاني، ولا بد من الإشارة إلى عمل الفنان الروسي الحسيت سيرج دياكانوف، الذي أستوحى الأقمعة بأسلوب جديد خرج على إطار اللوحة وحدها واتخذ من وجهه صليقة السوسيميرة "مهراالدا" رؤشاً مسطحاً للرسم عليه، مستوحياً ذلك من فنون الأقمعة، فهي حوار مع مجلة فنون عربية قال:

"لتي مقيم بفن الأقمعة، أي بالفنون التقليدية غير الأوروبية، منذ طفولتي

شؤون حماية وحفظ الممتلكات الثقافية ما يقارن به صمليات نهب الكنوز الفنية... أو إتلافها سوى عمليات الإبادة البشرية التي تعرضت لها شعوب بعض هذه الأقطار.

وهنا نستذكر ما كتبه أحد أعظم المؤرخين الإغريق "بوليبوس" قبل ما يزيد على ألفي عام معيراً عن استكشاف الأخلاقي لنهب الثروات الجمالية للبلدان الأخرى، قائلاً: "ينبغي أن لا تدن المدينة لجمالها إلى الفناء المنقولة من أماكن أخرى، بل إلى إبداع ساكنها".

كان كمال المؤرخ الإغريقي إنساناً، عندما كتب: "أنا وأفق بأن فاتحي المستقبل سيبتلعون من انكساعات الأحداث وأن لا ينهوا المدن التي يضمونها وإن لا يستلوا نكبة الآخرين ليزنوا موطنهم".

ويرغم كل تلك الثروات والفنائس الفنية التي أفادت منها. نهيتها. أوروبا الغربية، إلا أن الثروة الحقيقية في نظر الغربيين جميعاً هي الفنون بشكل عام وفنون الأقمعة على وجه الخصوص... بعد أن أدرك الفنان الأوروبيون لأول مرة. في مطلع القرن التاسع عشر. القيم الجمالية لتلك الأعمال، حينما أخذوا يشتقون عن أساليب جديدة في التعبير، وذلك ما يشير إليه الناقد "زنيه هوب" بقوله: "كان انتشار الفن الزنجي في مطلع العصر وابتداء من عام ١٩٠٦ وكانت أقمعة مستخرجة من مخازن خردة نقطة انطلاق لتحرك يصقل بفضل ماتيس والجيل اللاحق له، فلامنك وديران وبيكاسو وبواسطة التجارب بول غيوم خاصة، إلى صالات الهواة الجامعين".

وهو "إيلي فور" الناقد التشكيلي المعاصر، يكتشف من الاهتمام بالفنون الزنجية حين يقول: "لقد كان الفن الزنجي من نصت وتجسيد (الأقمعة) وتصوير (القنوش الزخرفية) هو المنبع الحقيقي لنشأة من أهم جوانب فن القرن العشرين الراحل "بيكاسو" كما كان هو المنفذ المباشر لكل فنانين "التميمية الأوائل...". ورغم أصداء بيكاسو بأنه لا يعرف شيئاً عن أثر الفن الإفريقي عليه (الفن الزنجي... لا أدري...). فإن غير قطاع من الأقمعة الأفريقية يمكن أن نعت عليها هي العديد من أعماله وحسبك لوحته الشهيرة





مقهى سلافي

لم أذهب إلى براغ من قبل. كان يمكن لي أن أذهب قبل نحو ثلاثين عاماً ولم أفعل. كانت بيروت تشدني إليها بإغواء لم أستطع دفع ترافق خفته التي تتناثر رذاذاً على عرائش مقهى "الروضة". كنت، أيضاً، قد تزوجت وصار هناك "هند" التي وعدتها بأدراج "اللال السبعة" و"يارا" التي سميتها آخر غزاة في البرية، ومديح لمقهى آخر الذي ربطني، نهائياً، بالكلمات. نسيت ذلك الذي قال لي: ما دمت تحب السينما وتريد أن تصبح سينمائي أذهب إلى براغ. لعلة السينمائي العراقي قاسم حويل في عصرية على شرفة "دائرة السينما" بالقرب من "المرايطين". أو لعلة الياش فركوح على درج يتهيم النازل إلى رائحة الفول مطعم "هاشم". ليس مهماً من همس لي، ذات يوم بعيد، باسم براغ. لأنني لم أذهب إلى براغ. أخذتني خطاي، بدلاً من براغ، إلى "عدن" حيث تضاعف مرايا الجبال السوداء شمسا قادمة من جحيم "دانت"، إلى ألبانيا حيث كان هنري من الأرين يدعى ميشيل النمري يخطر تحت الأكرويل كقصيدة رعوية، إلى قبرص التي لم تكن سوى مرصد كسول يطل على مدينة حركتها الطائرات. ذهبت إلى مئة مدينة ومدينة ولم أذهب إلى براغ. فهذا سأفعل في براغ؟

أخيراً.. ذهبت إلى براغ. كان هناك مهرجان شعري دعيت إليه مع عراقي باريس صموئيل شمعون، أو الذي عرفته في بيروت باسم "سامي شاهين" وكانت تتراى في عينيهِ القلقتين استديوهات "هوليوود". اثنان يحبان السينما ولم يصبحا سينمائيين، أحدهما يفكر بـ "هوليوود" والثاني بفريكو فليبيني والواقعية الجديدة، عبر "جسر شارل" في اتجاه مقهى يطبعه حنين طاعن إلى أزمنة "الأرت ديكو"، الذي كان يفكر بفليبيني كف، منذ زمن، عن أوهامه السينمائية واكتفى برقصته المتوحدة مع الكلمات، أما من كانت تتراى في عينيهِ استديوهات هوليوود وجون فورد والسيدات الفارشات في الأبيض والأسود، فما زالت تتراى في عينيهِ ضاحية في لوس انجليس تلف القبل والدم والريصاص على بكرات في معامل التحميض.

إلى طاولة في "مقهى سلافي" تطل على نهر "الفلتافا" جلس الرجلان اللذان يحبان السينما وتحدثا عن الشعر والرواية وأوقات العرب المرة وليس عن السينما.

لنا نحن العرب، أيضاً، طاولات في "مقهى سلافي" الذي كان مكاناً مفضلاً للشعراء والكتاب والفنانين التشكيكيين. بالقرب من نافذة زجاجية عريضة كان يجلس في الستينات شاعر يرتدي قلنسوة ملونة على رأس تتدلى منه قفل شعر بيضاء تسمى في بلاد الرافدين "عرقجينة" ويفكر بقصيدة عن بالمة سمك حسناء. ذلك الشاعر الذي يرتدي "عرقجينة" تميدة، فوراً، إلى بغداد كان غريباً وطويلاً وضامراً يدعى محمد مهدي الجواهري. لم تكن له صورة بين "التشيك" أو الأجانب البارزين المعلقين على جدران "مقهى سلافي"، ولكن في كتاب طبخ في دمشق ترك الشاعر قصيدة مديح لمدينة المة برج لي يقرأها "التشيكون" يقول فيها:

أعلى الحسن أزهاءً وقعت أم عليها الحسن زهواً وقعا
وسل الجمال هل هي وسعه فوق ما أبدعه أن يبسدا.

الواقع في حركته المتغيرة.

ودأب الكاتب بشير على روح المغامرة اللغوية ضمن سياق العمل القصصي، وبما يتسم مع عناصره المختلفة بما فيها المنطقي، وتشكيل مع مجمل هذه العناصر نمجدا عضويا متضافرا يحقق مستوى جماليا عاليا.

إن قصص بشير خلف في جوهريها دعوة ملحة ومصادقة إلى قراءة الواقع ومساكنته، والانخراط فيه.. إنها دعوة إلى الدخول في الواقع فكرا، وممارسة قصصه تستبد الحياة الاجتماعية، وتستنبط حركتها، لأنها ترمي إلى التأكيد على أهمية الوعي الاجتماعي لتقديم إضاءاتها، ومساكناتها في مشكلات الواقع.

ويبقى ما قلته مسجورا في حدود الفرضية النظرية إن لم أبادر إلى إظهار مركزته في مجموعته الأخيرة (ظلال بلا أجساد) والتي اشتملت على القصص التالية:

زمن الخوف، الرجل، أشواك على الدرب، عنق أبيدي، المرافئ المقلقة، أهوى من الأقمعة، رجل على الهامش، تباريح، التشطي، إصرار، الوجد الزائف، أحياء يتكبرون للشمس.

قصة زمن الخوف تحكي قصة شعب عانى ويلات الإرهاب، واقتل الجاني للإرهاب، والذي كان هاجسا مخفيا، ومروعا في الآن ذاته لا يميز بين الناس كبارا وصغارا، فهو أحد الفاصل الأساسية التي ارتكزت عليه هذه القصة التي تروي مقتل طفلة في مقتل العمر ذات صباح عندما كانت ذاهبة إلى المدرسة، فقامت ولادة ذهنية وضعت أمام باب منزل أحد الأثرياء صاحب مؤسسة اقتصادية، وما كادت تلتقطها حتى انفجرت عليها، فتطارت أشلاء، وتطمخت وريقات الكراريس بدنها الطاهر الزكي، وصُعب يومها للمة الأطراف المتنازعة هنا وهناك، وكانت تلك الليلة الوالدة للمأساة حزينة. ملأ الحزن القلوب، وسأل الناس: لماذا حدث الذي حدث؟ ولم يقع... ٩

أدرك الناس أن صاحب المؤسسة هو المستهدف لمحوه من الوجود، رغم أن كرمه لا حدود له، شمل جميع الناس، وداع صوته في كل مكان، وسمع عنه الذاتي والقاصي، ومن أهم الخصائص الفنية التي تظهر لنا بوضوح في هذه القصة أنها نرفق لوني، وتوتر تمبيريجاران مشحونهما من مضمون القصص.. يماشين حركته النفسية، ويجراها الوجداني التناخل، والمتلاحق بسرعة خاطفة.

«ظلال بلا أجساد» للقص الجزائري خلف بشير

من جمالية التشكيل إلى فتنة الرؤيا

مصطفى بلعشري



مفاتيحها مما يزخر به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتسم هذه الأعمال بالواقعية الجديدة التي تهتم بتقديم الواقع من خلال قداسته، وعلاوة على ذلك إنها تحققي جماليات الإبداع، وتشغل الرؤى الفنية لإتجاز نص قصصي تتضاضر فيه دلالات إيجابية جمالية، تبدو أحيانا قائمة من نموص غائبة، ثم الاشتغال عليها من أجل الإبداع بأجواء واقعية تتسم مع الأجواء الواقعية؛ فالكتاب بشير خلف لو يكتف بتصوير الواقع كما هو، فهو يستخدم وجدانه، وعاطفته في إكتاء

خلف بشير هو واحد الأدباء الجزائريين الذين أشرروا الساحة الأدبية الجزائرية بعدة مؤلفات، فعرفه القارئ كاتبا، وباحثا، وقاضا أسهم بشكل فعال في إنعاش الحياة الثقافية بمختلف المقالات، وخاصة في منطقة السوادي، حيث يرأس حاليا الجمعية الثقافية الولائية، رابطة الفكر والإبداع.

صدرت له المجموعات القصصية التالية:

١. خاديس على شريط الزمن.
 ٢. القرم الأحمر.
 ٣. الشجور.
 ٤. النديم المفقود.
 ٥. ظلال بلا أجساد (آخر المجموعات التي نحن بسعد دراستها).
- تكشف لنا كتاباته، وممارسته الإبداعية، وتحمل في طياتها رؤى فنية، وجمالية التشكيل القصصي. ظلال بلا أجساد قصص تستمد قوامها من رحي الاهتمامات الحورية للناس، وتستخلص

أما قصة (الرحيل) تحكي وضعية شاب جامعي يحمل شهادة عالية من إحدى الجامعات الأجنبية، يعود إلى الوطن فلا يجد فرصة عمل تناسب مؤهلاته العلمية، بحيث يفتح الكتاب قسمة بوصف مسهب للحالة النفسية التي هو عليها بطل قصته.. هذا الشاب الذي عاد من الغربة يقيم مع أمه التي انهكتها المرض. تحاول إقامة البحث عن عمل ليتكّن من الزواج، فيضدّ ملقاً بآداهه ديوم التفرّج. يخرج من المنزل على أمل إيجاد منصب عمل في إحدى المؤسسات الوطنية، أو الإدارات الحكومية، يدخل إحدى هذه الإدارات. يجد أمامه مجموعة من الشباب ينظرون دورهم لتقديم ملفاتهم إلى الموظف. يأتي دوره يستقبله الموظف، ويخاطبه بنبذة تجمالية، يقضه أمام الأمر الواقع حول سوق العمل في بلدنا، ثم يتسائل هذا الموظف تساؤلات تكشف التخشب في شياها كما جاء على لسانه:

يا لاهي.. شاب مثلك في ريمان الشباب متعطل على إجازات جامعية عالية.. ديوم الدراسات العليا في الهندسة يتسول منصب عمل، كمنزّس في التعليم، وفي أيّ مستوى...؟

فيرد عليه الشاب بوقع من التعجب: "التسول؟ قد يكون متبولاً في وقت ما، وفي ظروف ما يا سيّد".

ويبهما هو يتحاور مع الشاب ربّ الهاتف فينشل رئيس المصلحة بالرّد على المكالمات، وأثناء راح الشاب يسترجع ذكرياته.. فيذكر أيام الدراسة بالجامع، وتعرّفه على زميلة له في الباصرة، فتشأ علاقة حبّ وطيدة بينهما، فهي من أسرة ثريّة، لكنها أحبّت فيه نزعة الإنسانية، وقلبه الكبير.. كما وجدت فيه الهمّة العالية، والإرادة القويّة؛ وأحبّته هو لتواضعها، وصداقتها، وتحليها بالقيم الأخلاقية النبيلة. ولكن حين لوطنه، وشوقه لأمة الحرية، وجد أن ترك هذه البلدة الأجنبية، والعودة إلى الوطن، وكانت المفاجأة أن الوطن الذي أحبه.. سوق العمل فيه أغلقت أبوابها في وجهه.

ولم أمم الأسئلة تتصالح فيما بينها تضاضراً إشكالياً جديداً، فسؤال حبّ الوطن، وما تبرز معه من مواجهات حادّة، وضغوطات نفسية، يبقى السؤال الأهم، والأكثر بروزاً وجدلاً في المشهد السري، ويبقى ذاتاً خاص، ومفرد؛ إذ لا يمكن التعامل مع الوطن على أنه مجرد بقعة أرض.. بل لا بد من الإحساس بالانتماء إليه، ويولوج حساسية، وتمثّل رؤياه؛ لكن هذا الموظف الذي حظي بتمنّب عمل

يتكرّر للوطن، ويقول للشاب:

كو كنت في سنّك لمساعدني ديوم كهدا على عبور الحدود، وإجتياز الموانع بطاقة الفتوة ولزعت جصدي في كل سنن المالمص.. ٢٨

يرد الشاب على الموظف قائلاً:

"هذا نكراناً للأوطان، ولا يغفره التاريخ، ولا الأجيال الآتية.. ص ٢٩"

وهكذا نجد موضوع قصة (الرحيل) يتركز إلى واقع اجتماعي، وإنساني جد دقيق أتاح للقاص مجالاً لإجادة التحليل النفسي للبطل، والكشف عن أوضاع اجتماعية، ومهنية باقظت تكشف واقع تلك الأوضاع، والتركيز على تفاعلاتها بشيء بالغ من نفاذ النظرة وحركيتها. وأن يكون بالإشارات الماهرة، والتلميحات المبهمة إلى الأسباب الخارجية المؤثرة في الوضع النفسي، وحالة هذا الشاب المأسوية.

ويمكننا أن نوجّز القول بأن أبعاد هذه القصة تطلّ إلى حد ما مرتكزة إلى أحداث ذاتية مزاجية، وحالات فردية خاصة تتجاذبها مؤثرات، ونواضع إنسانية ومصيرية؛ هذا ما أحسّته وأنا أطلع (قصة الرحيل).. حقاً إنا قصة مكتملة بحدودها، وشخصياتها، وأسلوبها الفني؛ بالإضافة إلى ذلك ثمة آليات سردية، وتفاعلات خاصة، ورؤى فنية، وجمالية مختلفة مارسها خلف بشير تنظف اختلافاً كبيراً، ونوعياً عن تلك التي استغفها الكثير من القصاصين، وتضافروا عليها.

أما قصة (أشواك على الدرب) فمعلما الأساسية التي تطالنا هي تقنية القصة السابقة. الرحيل. تكاد تتكرّر بشكل، أو بأخر في هذه القصة، وإنما على مستويات متفاوتة، وقد تبدو المهارة التقنية مبلّغة كثيرة، وذلك في طرافة الصور التي يتضمّن السباق القصص، وكلها بعبهرات مسحورة، وتمنعات شعرية صفيرة.. كانت دائماً، وما تزال مركز النقل في تقنية القصة عند الكاتب، والضوء الذي يكاد يمتصّ سائر الإبداع الفني في تمبيره، وأسلوبه منها قوله:

"خرجت أسير في شوارع المدينة مضرباً عن الانتماع إلى سيارة نخل العمال العارية.. هيكل عظمي يخترق شوارع البلدة، وأزقتها الخترة.. تتحرك كهلولاتي".

ويصمى الكاتب في هذه القصة وراء اللحظة الدرامية إلى إبراز الوجود الكاذبة التي يقضمها المرشّعون للانتخابات البلدية، فيعرضون برامجهم الوهمية، ومشاريعهم التي لا يمكن أن تتحقّق على

أرض الواقع، فهي في مخيلتهم، وعلى الورق فقط، ولا يمكن تجسيدها ضلياً. فهذا رجل أعمال يعد سكان البلدة بإقامة مشاريع ضمنية توقّر الشغل، والدخل الوفير لك الشبان البطالين، ولمصوح من المجلس الشعبي البلدي الجديد يبتّئ قضاياهم، وأشغالاتهم اليومية، في مقدمة هذه القضايا قضية السكن، وإزالة الأحياء القصديرية من الوجود.

دار حوار بين رجال الحي القديم..

قال أحدهم:

تحمّل القائمة هذه المرأة أسماء جديدة، اختصت بعض أسماء اعتدنا دوماً موجدة:

ردّ عليه أحد الحاضرين بنبوة هائلة:

أسماء هي القائمة لا نعرف عنها شيئاً، ما رأينا أصحابها..

وحيث يحاول الكاتب أن يعرج ببطله من هذه الصبوة الضيقة المملقة إلى قضايا، وأفات إنسانية أوسع وأرحب يتع في التزلّج الخطابي، وتصدر عن بطله أقوال غير متصبة إطلاقاً مع النموذج الذي يسعى لتخفيفه بطل القصة، كما تبدو لنا في سياق القصة، كما يصوره هذا القطع: ص ٤٢

"برهت عيناه، أرسل نظره بعيداً.. بعيداً إلى قبة الجبل اللطّل على البلدة، شدّه الذكريات إلى ماضٍ عزيز يوم يوم أن كان هناك قائد فرقة للمجاذيين، ما انفك يكرّر على مسامعهم:

..وجّه بلدنا.. تأكّدوا يا رفاق أنه سيتحوّل إلى وجه ضاحك مليه بالحبابة.."

وتبدو القصة أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد الملقّي من خلالها الواقع الذي لا يُخفي وإقما مضاداً على الإطلاق، وهذا ما يميّز هذا النوع من القصص التي يتجاذبها الواقعان المرصوع والمجالوم، ويضع ذلك كله لرؤية البديع الذي اختار الموضوع، واتّفق للمعلومات حوله؛ علاوة على ذلك الذي موقع الزاوي، ولعلّ قلّ الحكيم، تسمية الشخصيات، المشهد السريدي ومنطق الحلم، التكرار المشهدي.. كما أساليب، ورؤى مختلفة يمارسها بشير خلف ورشافة سردية، وتوضيح مدى قدرة الكاتب على رسم شخصيات الداخ، حيث يمتزج هذه الشخصيات الصديق الفني، والحيوة الإنسانية بكل آزمتها، ومأساها، فهو لا يتوقّف من إعطاء الحالة القصصية الوقت الكافي لصياغتها ناضجة مثابة بالذائق الحسي، فلكي لا تشغل من برائن المباشرة.



أنقاص الإعصار المزلزل قد يكتفى نداء الحياة قليلا في صوت (فاطمة)، لكنه لا يلبث أن يتعالى من حنجرتها بوجه الريح الصاعدة صاخبة بحفيف الثقة، والإيمان بالعودة إلى الوطن.

ومهما تباه بها دُربُ الغربة عن وطنها، ومهما طال السفر والرحيل يظل حلم العودة إلى الوطن أقوى من الهزيمة؛ هي المقابل تجد أن غربة الشاب عن وطنه الغربة النفسية، والوجدانية، ورفضه للموت في وطنه، هو الباعث على إبعاده من أرض الوطن، وإن فقدان الجواهر الجوهري يمتلئ على خير وجه في هذه القصص، ونفسية عائلتها الأحيال في العسيرة السوداء.. وكان خللا منها بعد مسافة زمنية طويلة، وممريرة؛ هذا ما اعتقد أنني لاحظته في الهيكل العام للقصص، ومدلولاتها الاجتماعية، وإحالتها الطبيعية الفنية في دفتها، وإيجائها.

وأما ما انتقلنا إلى بقية القصص: (أقوى من الأقمصة، المرافئ المفلتة، إصرار، أحياء يتكبرون للشمس)، هي حقيقة إبداعية فنية تفرش نفسها، وليس فيها من الحلم إلا كثافة رموز، وخصبيها، وشغافيتها، وشاعريتها.. فيها من روح التأمل، والفضوء، والثقة بمقدار ما فيها من حلم عميق بأشياء الأدب، ومقدار ما في قلم خلف بشير من حيوية، وصديق، ولتقنا.

إذاً أول ما يطالعني هنا من تقنية السرد القصصي عند بشير خلف ذلك الرجل الذي ينطلق برقيق، ولين من أرض الواقع في بداية كل قصة؛ كأنه الانتقال السري من عالم الحواس إلى عالم الخيال، والتصديق في مخاطته، ولولبية، ومخاطته، وممراته، ثم العودة برقيق أيضاً، ولين إلى الواقع الذي انطلق منه في البدء، ويطول في المقام إن رُحِتَ استمرش جمع ما يعاودني، ما يبرح يلوح في خاطري من حجازة الشكل اللغوي المذهب، والصياغة التعبيرية التي ترفق بجمالياتها، وشغافيتها إلى مستوى السرد الفني المهفوف.

وإن قصص خلف بشير إبداعات جديدة في أدبنا الجزائري الراهن.. جديدة في محتواها، وإدائها، وأسلوبها، وصياغتها.. قصص ممتعة في كل ذلك إلى أقصى حدود الإمتاع.

وصيغة ماهرة، وشغافية شاعرية لتصنع هيكل القصة، كما يصور هذا المقطع: "تداخلت أصوات العقيتين، اجتمعت على تهلة المثلّك، وطبّأته، وتثمين دوره منذ أن حل بالمنطقة، انتمى بدوره، وبدأ عليه الارتياح. مباشرة أخذ يضمّ الأوق، وكأنه يوحى إلى الحاضرين أن الجلسة انتهت."

فمضمون هذه القصة يعكس الوضع الاجتماعي الذي يعيشه المواطن بسبب تجاهل السلطات المعنية للاهتمامات الناس، واحتياجاتهم اليومية كإعدام المرافق الاجتماعية الضرورية؛ بالإضافة إلى عدم تأمين مستلزمات أساسية كالإنارة، وتوفير مياه الشرب، والسكن الاجتماعي، وتبييد الطرقات، وأصلاح الشوارع، والأرصفة؛ وهذا ما دفع أعيان البلدية لعقد اجتماع مع رئيس الدائرة لطرح أمور مدينتهم عليه، فيتدخل كل واحد من الحاضرين لمرشّض قضية مدينتهم، بينما كان رئيس الدائرة يثبّن كلام كل واحد إلهاماً للحاضرين بالاهتمام بما يطرحه من خلال كتابة كل الملاحظات في دفتر أمامه، ويتدخل أحد الحاضرين طالباً وجوب تكوين لجنة تحصر القضايا الهامة للمدينة؛ بينما كان هذا يطرح وجهة نظره من أحدهم:

"لقد أضعنا وقتنا الثمين هذا الصباح.. إذا أردت قلّ مشروع كوّن له لجنة.."

ونجد في قصة (رجل على الهامش) تلك المأساة الاجتماعية، والنفسية التي يعيشها المقرب من الوطن. إن بطل القصة شاب ينتمي إلى طليقة اجتماعية بسيطة، لكنه متحمّل على شهادة جامعية. طاف الوطن من أقصاه إلى أقصاه باحثاً عن منصب عمل ينسب مؤهلاته العلمية، لكن محاولات باءت بالفشل، فبقى أمامه إلا الهجرة إلى الخارج، فيفادر الوطن ليبحث راحته في هزمنا. يقضي بها خمسة عشرة عاماً مرت كالحلم. لقد زرع جسده في هذه المدينة الجميلة، فبعد هذه المدة يتذكر والدته الميوزين العزيزين عليه، فيعود إلى الوطن، وتكون الفرحة كبيرة بملاقاة والدين، والأصدقاء، وتعرض عليه أمه فكرة الزواج، وتقترح عليه فاطمة ابنة جاره (سي أحمد)، فيوافق على الزواج، ويتم الزفاف، ويأخذ الشاب زوجته ليمود إلى فرنسا، ولكن هذه الزوجة لا تروقها الحياة في القرية، فتخطب زوجها قائلة:

"أبيست مدينتي، وإن تكون مهما بقيت فيها، ومهما أصورت أنت، وأبيست مدينتك مهما دأريت."

همن غور المأساة المعيق، ومن تحت

أما قصة (عناق أدي)، تجسّد نضال فلاح لخسمة أرضه، واستصلاحها؛ فيظل القصة (مسعود) فلاحاً آمنه خدمة الأرض، وفلاحها. التصق بالأرض وأحبها منذ صغره، لأنه ورث هذا العمل أباً عن جد، ومع مرور الأيام تحولت خدمة الأرض إلى معارضة وأعية. وكانت عائلة مسعود تتكون من تسعة أفراد، ممّا جعل أبناهم بما فيهم للتدريس بمساعدونه في خدمة الأرض، وبفضل مجهودات هذه العائلة، وهذا ما حفز مسعود على طلب قرض من البنك لشراء شاحنة ثقيلة ينقل فيها منتوجاته الزراعية إلى المناطق النائية والمدن البعيدة، وما بلغت انتباهنا في هذه القصة أنّ مضمونها يشهد منطقة السريدي الخرابي، والاشغال في التطوير الذي انتظر الذي هو إلى رافياً جديدة في الكتابة السردية المعاصرة، كما اعتد الكاتب في معمار قصته العام على محاور منها: المونولوجات الداخلية، والتداعيات، والتكثيف اللغوي.

وإذا ما انتقلنا إلى قصة (التشطي) ص ١١٩، لعل أبرز انطباع يمكن أن يسجله القارئ عن تقنية الأداء القصصي، والصياغة التعبيرية، هو أن الكاتب وضع المصطلح الإنساني نصب عينيه في تحريك الأحداث بشخصوها، ومضمونها، ولفظيتها الخاصة، بحيث كان البناء العام يأخذ شكل مواقف، أو مقطعات موزونة بمفاتيح دالة تسهل السرد، والتقل بين أجزائه، إلى جانب سهولة التركيب اللغوي الذي كان يعمل نحو تقنيات الإجراء، والاختزال، وتظهر الغنائية السردية.. بمعنى تقديم الكاتب لعمله الموضوعي من منظور ذاتي.

بالإضافة إلى كل ذلك، فإن البنية الغنائية تلبس صوراً متعددة منها التركيز على الوعي المتراخي، والحدث المتكامل الذي يقوم على التجربة التي تمنح الأحداث التناسي، والتطور.

وبعداً ما نلتمس أيضاً في قصة (التشطي)، فحين أمام كتابة قصصية فنية تستمدّ فلسفتها من وحي الاهتمامات المحورية للناس، ومناقشة مفاصلها بما يرخ به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتواصل التجربة السردية في (التشطي) في معمارية رصينة ومتعمقة، وأن القالب الفني هنا يضع للفكرة ملثماً تُسج هذه لنا، وهو قالب معتمد على نتج العلاقات الداخلية في البناء القصصي، فينطلق أسلوب السرد، وتقنية الأسلوب الارتدادي انطلاقاً إنسانيًا يختزل الحالة النفسية في جملي، ولقطات مكثفة،



كاتب باللمس من الجزائر

شيكاغو المصرية

لاند رستيمبي

هل أن صدرت رواية الكاتب المصري المعروف علاء الأسواني " شيكاغو"، قبل أن يخفت صدى النجاح الهائل الذي حققته روايته الثالثة جدا " عمارة يعقوبيان"، والقراءات الانطباعية السريعة تستعمل مداخلاتها، وتختتم بالمقارنة بين الروائيتين، سيما وأن التي سبقت اعتبرت أكثر الكتب مبيعا في تاريخ النشر العربي، وتم تحويلها إلى فيلم سينمائي باكير ميزانية في تاريخ السينما، ويحصد من النجوم الذين لم يتكروا كثيرا في أعمال مشتركة.

وقد حاول الأسواني، في حواراته التي أعقبت صدور رواية " شيكاغو"، أن يفصل بين العملين، باعتبار أن مكانهما وزمانهما مختلفين، محاولا تيمنا لذلك أن ينفي " استثمار " نجاح " عمارة يعقوبيان " حتى بدأ الله يخفى من لمنهاتها، فتصبح لازمة تكتب على الطبعات المروقة لأعماله التي دخلت نجومية الأعلام. **لكن** القراءة الأولى لـ " شيكاغو" التي يباع منها بحسب الاسواني خمسة آلاف نسخة في الأسبوع الواحد في معدل يفوق ما حققته رواية " يعقوبيان"، تضي بكثير من التقاطع بين العملين يبرز أولهما، من شدة وضوحه، في تقنية السرد والبناء الروائي بمجمله، الذي جاء بقالب العمل الأول ليستوعب العمل الثاني بشخصياته المتعددة، الأمريكية والمصرية، التي تحتل كل منها حيزا سرديا متساويا، ومتعاقبا يبرز منذ لحظة النشأة في مشهد ما، ليستكمل بعد مرور دورة الأحداث على باقي الشخصيات تماما كما في الرواية الأولى.

وثمة الكثير من التيمات التي يمكن التقاطها وهي تؤثر على هذا التقاطع الذي يبرره تشابه ألحين لأب وأحد الفانورياتان إثارتا ردود فعل واسعة في ضلعين من الثلاثين المحرم، الجنس والسياسة. فإن كانت الأولى علامتها الفارقة متمثلة بالثقلية الجنسية، فإن " شيكاغو" رصدت العلاقة الجنسية لكل ضلعين العمل، الكثيرة، في إطاراتها المختلفة.

وإن كان يُعتقد أن الأسواني قد " أهرط" في تقديم المشاهد الجنسية بمشاهد غاية في دقة التوصيف، فإن ذلك لم يكن أبدا بعيدا من " الضرورة الروائية" وأجلى مثال على ذلك العلاقة التي جمعت بين طارق الجالغ جنسيا، وشيماء المتدنية الخائفة من العنوسة وهي تدخل الثلاثين. تدرج الأسواني، عبر الفصول التي تناولت علاقتهما أثناء الدراسة الجامعية العليا في شيكاغو، بالخطوات المقصودة التي قادتهما، رغم تدنيهما، إلى الفرائس مرات متخفين من عبء الخطئية بتبريرات فقهية صريحة، حتى نشأ ذروة العقدة بحمل شيماء وتخفي طارق عنها، فتواجه شيماء، وحدها، خطيئة الإجهاض قبل أن يعود طارق إليها في المستشفى، ميتسما، بوجه هزيل وفقر حلق في مشهد ميتور ختم به الأسواني ملحمة الجديدة التي قرأ بالجنس الكثير من العلامات الفارقة بين الثقافة العربية والأمريكية.

ويستند في قرأته تلك إلى أدوات أخرى كالتعلم الذي يتفق فيه بعض العرب على الأمريكيين، بخوافع تعويض الخسارات والاضطهاد الذي لا يأتي غالبا من الآخر، كما في حالة كرم دويس، المصري القبطي الذي هرب من اضطهاد رعيته المسلم الذي حرمة جراحة الطب لأنه لا يؤمن على حياة المسلمين (1). ليعود إليه، في الرواية الدرامية الخالصة، بقلب معطوب يحتاج جراحة خاصة من القبطي ذاته.

والأكثر دهشة أن تتشابه ردود الفعل على العملين؛ بل نفس المقولات المتجذرة، والأحكام المسبقة ومنها تشويه سمعة مصر، وهو اتهام طريف يفترض أن الروائي وطبيب الأسنان علاء الأسواني، مفصول من وزارة السياحة المصرية، ويكتب بشكل كيدي عن الفساد والتعذيب في السجون ونفوذ الحزب الحاكم، بل ويتطرق، في نقد غير مسبق، لأعلى هرم السلطة.

لكن المحزن أن تتشابه ظروف أخرى ومنها منع الروائيتين في قطار عربية، وكل له حجة في الرواية التي تبدو صامدة جهة وصولها بموادها الجليل نحو مناطق الصمت المربية ببياضها!

إن أن أكثر وأجمل ما يتعدد بـ " شيكاغو" من " عمارة يعقوبيان" تلك المسافة الجغرافية والتاريخية والحضارية بين الشرق والغرب الذي تم بناؤه في معمار روائي كانت مصر فيه حجر الزاوية!

• كاتب وصحافي أرمي

من العاشرة القوا بي إلى اليابسة.
لا لأن الفرات جف، ولكن لمشيتة لا
أعلمها!

الثالث: النهر الذي يفصل بين عالمين
يقعان على ضفتيه، وقد يكون هذا
العالمان مختلفان أو متجانسان، لكنهما
عالمان كما لو كانا منفصلين مثل: جنة
ونار، / خير وشر، نعمة ويؤس، / أن
تكون - أو - لا تكون... الخ، لكن الشيء
المؤكد: حين كنا، كنا كأننا لا نكون!

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار: كون هذه
المجموعة الشعرية في جانب منها تدور
حول العلاقة بين المتني وسيف الدولة،
نفهم أن هذه العلاقة، كانت بمثابة
النهر الذي يفصل بين الخير والشر، /
الأمان والخوف، الأبيض والأسود... أي
النهر الذي يفصل: الأمان والاستقرار
في ظل (ضفة) سيف الدولة، / عن:
الخوف وعدم الاستقرار في (ضفة)
كافور ومن تلاه من أمثال عضد الدولة
البيوي الذي لا شك أنه كان له
ضلع في مؤامرة مقتل المتني.

-١-

أول ملاحظة تلفت نظر القارئ في
هذا النديان: شدة الشاعر بما له من
موهبة وممارسة طويلة في
كتابة الشعر ومعايشة تحولاته
المتنوعة عبر العصور: من
عصر ما قبل الإسلام إلى
عصرنا اليوم الذي يصف فيه
دنياهنا بأننا عجيبة، وأعجب
ما فيها:

" بئان يتساوى الذئب
والحمل!
غريبة هذه الدنيا
وأغرب ما فيها
بأنا على ما شيء نقتل!"
(ص٩)

وأعني كتابه النص الشعري
ببنيات تشكيلية متنوعة:

أولها: بنية الشكل الموروث،
أي قصيدة البيت الشعري
ذي الشطرين: موحد الوزن
والقافية، ومثاله: (قصيدة
الضد): ومنها:

قضي الأمر، وانتهى كل

في البدء.. كان النهر: تشكيلات شعرية شعر حيدر محمود / قراءة

مسرد الكبيسي *



في (البدء)، لماذا، في البدء كان
النهر. في الوقت
الذي، القول المشهور، في البدء
كانت الكلمة. كلمة الخلق، (كن)
فيكون). وهنا لنا عدة تأويلات،

الأول، أن النهر يعني الماء. ومن
الماء - قال تعالى - جعلنا كل شيء حي.
ولعل الشاعر أراد أن يجمع بين الماء
والكلمة في قوله:

" في البدء كان النهر
واللغة التي اختصرت

تفاصيل الكلام... " (ص١٧)

الثاني: أن النهر يعني بالنسبة
لكثير من الأطفال: الوجود الأول
الذي يمر فوهه، وخاصة أولئك الذين
ولدوا في الأنهار. هأنذا -مثلاً- ولدت
في الفرات وأخذتني السمالي، فكنت
أعيش وأتنفس تحت الماء كما تعيش
السملة والسمك والحيتان، لكن بعد

شيء

فوداعاً، يا كل شيء، وداعاً
كان وهماً كل الذي مر من عمري
وكل السنين كانت خداعاً
ولم أجدي يوماً معي في مكان
فكاننا ضدان.. ضاين اجتماعاً

الثاقبة، بنية الشكل الحديث. أي:
قصيدة التعميلة كما باتت معروفة منذ
أواخر الأربعينات على يدي روادها:
السحاب، البهائي، نازك الملائكة..
الخ. ومثال هذا قصيدة (آخر ما قاله
أبوالمطيب) حيث يتخذ النص ابتداءً،
بنية السرد (القص):
"في البدء كان النهر،
واللغة التي اختصرت
تفاصيل الكلام..

ثم يتحول النص إلى بنية : الصورة
الأيقونية:

" والزعتر البري، والدفلى
وطني شرفة أوتي..
لهدم الحمام."

ثم تأتي المفاجأة، أو ما يدعو البعض
بـ (اللق الانتظار) وهو هنا المتوغل:

" - هل يدرى الغمام
بأن هذا الماء،

ليس من الغمام!

بل إنه وجعي
المسافر في

من رقتي.. إلى رقتي.."

ثم: التضمين- مع التصرف بما
يناسب السياق - (من المتبني):

" على قلق.. كان رياح
هذا الكون،

من تحتي..

ومن فوق تكسرت السهام

على السهام!"

وعني ما تقدم: النص الحديث الذي
بات اتلاهاً لمختلفات من البنى، يجمع
ما بينها التخيل. ولأشبه غير التخيل
الذي يُعرف به الشعر عند النقاد العرب
القدامى.

ومثالاً آخر: (قصيدة الجائزة) حيث
نحن إزاء ما دعاه صلاح ستيتيه بـ:
(ليل المعنى): المعنى يولد اللامعنى.

واللامعنى يولد المعنى، والفرق بين ما
تقول الكلمات. وظلال الكلمات:

" وأقول لكم..

تبقى الكلمات

ظلالاً.. للكلمات

حتى يلبسها الشعر هباته

فيسوي منها دنيا

تختلف من الدنيا

وحياة لا تشبهها أي حياة."

ثم:

" وأقول لكم"

أصعب من أن يمتلئ

الأبيض بالأسود،

أن تدرك: هل تكتب نحن

قصيدتنا؟

أم تكتبنا؟

هل نطلقها، أم تطلقنا؟"

كاشفاً عن مقاهيم أصبحت متداولة
لدى بعض كتاب ما بعد الحداثة
والبنوية وما بعدها، حيث يخلص
أخيراً إلى مفهوم للشعر بوصفه
الحارس الخفي (الجواني) للشاعر،
وفارس المنفذ من قهر الصمت وغول
الوقت:

" أن الشعر هو الإنسان

حارسه الجواني

المساكن فيه،

وفارس المنفذ من قهر الصمت

ووجع الوقت..

وفصول الموت.. الضامر ضاء... الخ"
(ص ٢٩)

الثالثة: البنية التشكيلية التي
يتداخل فيها الشكلاان: القديم
والحديث، أي وحدة الوزن والقافية.
لكن الأسطر مزوجة على السطور
بهئية الشكل الحر الحديث، ومثال لها
(قصيدة: من أبي مُحمَّد) - المتبني،
فهي ذات بنية حدائية من جهة، لكنها
ذات بنية تشكيلية متوارثة إذا حاولنا
إرجاعها إلى وزنها وعروضها كما
علمنا أساتذتنا عن الفراهيدي.

١- النص في الديوان (مثالاً
- ص ٧):

" يا سيدي " السيف"

بي شوق إليك،

وما أدري

لكثرة حمادي متى أصل؟

حاولت والله،

كم حاولت..

هانتشروا حولي جراداً

وقد أغيتني الحيل!

ب- النص حسب الترقيين الموسيقي
- العروضي:

يا سيدي / يا سيدي / شوق إلي / لك
وما / أدري / لكثرة / حمادي / متى /
أصل.

مستعلن / فاعلن / مستعلن /
فعلن / مستعلن / فعلن / مستعلن /
فعل /

حاولت ول / لأركم / حاولت هن /
نشروا / حولي جرا / ذا وقد / أغيتني
ل / حيل.

مستعلن / هاعلن / مستعلن /
فعلن / مستعلن / هاعلن /
مستعلن / فعل.

الرابعة: بنية القصيدة التي يمكن أن
ندعوها بالقصيدة الوضعية، أو اللمحة.
والوضعية: وضعية فكرية مثل لغ البرق
في الذهن أو المغيلة بسجلها الشاعر.
في قصيدة (إرتباك): وضعية إحساس
بأنه ليس واحداً. أو أن (أنا - الآخر)
بالرغم من أن:

" الملامح ذات الملامح،

لكن عيني

غائرتان.. قليلاً

وفي شفتي إرتباك،

وثمة تأناة في اللسان

الذي كان يقطر شعراً.. وكان،

ناعماً

مثل صوت الكمان" (ص ٨٢).

وهكذا أيضاً قصيدة (إمرأة) وضعية
من وضعية جمال امرأة:

" تتحدى بؤماتها الجيلي

جميع النساء

وتصحويتفاحها

الجمرة الحظافة"

ولعينيها: " حينما خلق الله عينيها



قال لكل العيون:

اسجدني للعسل!"

وهذه هي المرة الثانية التي يأمر الله خلقه بالسجود (المرة الأولى أمر الملائكة أن يسجدوا لأدم) - وهذه المرة، أمر العيون - كل العيون باختلاف ألوانها: سوداء، خضراء، زرقاء... أن يسجدوا للعيون المسلية!

-٢-

في أطروحاته: (تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، تحدث الدكتور محمد نجيب البيهبي عماد دواء بـ (تبار الشعبية) في الشعر والذي قاده الوليد بن يزيد، وبلغ ذروته عند أبي النخعي والعباس بن الأحنف، حيث من الخصائص الشعبية لهذا التيار الشعري تيسير اللفظ، وتقريب المعنى، وتعميم الموضوع، مع الاحتفاظ بمستوى هنيء يحقق للفنوس الرضى بالشعر والاستراحة إليه، شعر أبي النخعي على سبيل المثال - كان قريب التناول، بعيداً عن الكلفة، سهل الفهم من جميع المنطلقات مهما كانت مستوياتهم، سواء على مستوى اللفظ أو اختيار الموضوع ومن واقع الحياة. (١).

ويمكن أن يقال اليوم الشيء نفسه من شعر عرار: " الذي يشكل الكلام العامي واليومي - على سبيل المثال - واحداً من المصادر الأساسية التي ركن إليها في صياغة نثته الشعرية وشعده طابعها الأصيلية". وقد تأثر بلغة عرار الشعرية عدد غير قليل من الشعراء الأردنيين، إذ وجدوا هذه اللغة هي الأقرب إلى روح المجتمع الذي يعيشون فيه، والأقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها، ومن أبرز هؤلاء الشاعر حيدر محمود الذي يشكل الكلام العامي والهيومي واحداً من مصادر النثوية حسب تعبير الدكتور الكوافي. (٢).

ومن هذا - على سبيل المثال - في مجموعته التي نحن بصدد الحديث عنها: (سمها الهاري) في قوله:

" ما لي وللشعر.. في أرض تجرّج من يقارب الشعر فيها..

" سُمها الهاري" ٩٦ (ص ١٢).

" والخوازيق " في قوله:

" فأنتهى من " خوازيقي" (ص ١٤)

" والمربوط، والجاري" من المصطلحات المستخدمة في البثوك قوله:

" ولن تطالبني كل البثوك بما

علي من سلف "المربوط" و"الجاري" (ص ١٥)

وهكذا، تشرق شمس "ابناء معروف" مرحبة:

" باليا هلا" (ص ٨٧)...

أما عن تضمين أو استلزام النصوص القرآنية: فـ (يلصق المتأمل في شعر حيدر محمود، كثرة استلزام الشاعر للنص القرآني، وتوظيفه في شعره" (٣) ومن ذلك - على سبيل التمثيل:

(١) إستمارة (تبت يدا أبي لهب) - على سبيل التعبير عن موقف معين في قوله:

" اني صحت من كبدي:

تبت يدي

وعليها لمة الجاري" (ص ١٦)

(٢) وإستمارة قوله تعالى في سورة موسى: " فاخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى" في قوله:

" الرالقون هنا تحت الثرى فرشوا

أندابهم فاخلعي نعليك يا جرش" (ص ٣٥).

أما من التراث العربي الشعري فنكتفي ببعض الأمثلة:

(١) من قصيدة المتنبى في كافور الأخشدي:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنيا أن يكن أماليا

قوله:

لقد قتل النقط النفوس.. ولا أدري

سوى أن يكون الموت.. للموت شافيا

(٢) ومن الشنفرى في قوله:

وفي الأرض منأى للكريم من الأذى

وفيها لن خاف القلى مُتَرَجِّل

قوله:

" في الأرض، متسع، وهذا الجرح

يحملني إلى ذمة الحقيقة" (ص ١٣)

(٣) وتنبني قصيدة: (لمست من

مازن.. على قول الشاعر الجاهلي:

لوكنت من مازن لم تستبح ليلى

بنوا للقيظة من ذهل بن شيبانا

(٤) كما ترد إشارات وتضمنات من التراث الفناشي: (طلع البدر علما

من ثيات الوداع) (ص ١٥١). والموشح الأندلسي المشهور:

" ابها الساقى إليك المشتكى

لقد دصوناك.. وإن لم تسمع" (ص ١٨٩).

ومكثا القصيدة الشهيرة والمغناة: "ليت للبراق عينا.."

وأخيراً.. ما ينبغي أن نقوله: أن الاستحسان أو الاقتباس (التضمن) من الكلام الساذج، أو من القرآن، أو من التراث الشعري.. لم يكن احتباساً من أجل العلم بالشئ، بل إنه محمول في موضعه من التعبير، بمعنى أنه يؤدي وظيفته شأن الاستمارة الاستبدالية. أي يقوم مقام كلام الشاعر لو أراد الشاعر التعبير بكلامه هو.

-٣-

في المقطع الثاني من قصيدة (أرض ما..) يقول الشاعر:

" حيث تكون..

تكون الغربة

فالعبيد لم تغفر..

بقيت ذات اللعبة

" لا... للشر..

" ولا للشرء

ولكي لا يبيكي البحر صلينا

فقأوا عينيه،

وشربوا منه الماء" (ص ٥٧)

وهذا يعني - بالرغم من كل ما جرى- من آلاف السنين- من حديث عن الحضارة والحضارات ومكانة الشعر في الحضارة الإنسانية.. لا يزال الشعر والشعراء يعاني الغربة والافتراق معطرباً من جمهورية إفلاطون.. حيث يعيش الشعر والشاعر اليوم، غريبتين: غربة الاغتراب في عالم الشعر، وغربة الاغتراب في وطنه وبين أهله وذويه، فصيماً ولي وجهه، واجه: " لا كبيرة - سمة الأرض والسماء. تصد وجهه! ولله من هنا ينبع هذا النهر الجريج والأحساس بالإحباط، واليأس المر من

الحياة، وطفران الروح! وهوما يبرز صريحاً جلياً في قوله من قصيدة: (من يوميات بدع الزمان الطلياني):

" استقبل من الشعر..

أعلن بعد ثلاثين حريباً مع الجمر..
أن الذي قلته،

كان شريرة توجع القلب..

لا شيء يمكن أن يتبدل،

لا شيء يمكن أن يتحول،

فالأرض.. ما زالت الأرض..

والناس يقتتلون على طينها.."
(ص ١٠١)

وهكذا، حيث يخاطب ولده في قصيدة: (يا ولدي):

" يل ولدي!

وقد خلطت الحابل بالنابل،
والطالع بالنال، واشتدت ريح
الفجر..

لن يصمد إلا من كان له

صدر كالصخر، ولا من كان له

يا ولدي.. نظهر!" (ص ١٠٧)

ولم يفت الشاعر - على ما رأى من أمريكا - أن يطلب على أمريكا:

" شطيت أمريكا..

وانهت زمانها اللعين

بحد هذا القلم - المسكين!

أعرف أن بيتها الأبيض

ثن يسأني: من أنت؟

لأنه لم يدر حتى الآن

بالذي فعلت!

لكنني أعرف أيضاً،

أنني أطفأت " نار القلب"

عندما رأيت وجه " بنت الكلب"

غارقاً في الطين!" (ص ٦١)

لكن المفاجأة تأتي مفاجاتان:

الأولى، الخيانة:

" فلم أجد سوى الخيبة،

والأسى، والذل والمهانة..

ولم أجد سوى ألقه الخيانة!"

والثانية، أنه انشعب هو نفسه:

" كنت أظن أنني شطيت

فاكتشفت أنني انشعبت

عندما رأيت قلبي معياً بالماء
وأن ما كتبت طيلة السنين

لم يكن سوى "هراء" (ص ٦٥)

ومثل هذا قصيدة (أقلى علي اليوم..)
التي تتكلم عما وصلت إليه حال هذه
الأمّة التي يتحكم بها النفط والحروب
والفساد حتى بات الحال على نحو ما
قال المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً

وحسب الخنايا أن يكن أمانياً

أما الشاعر حيدر فقال:

وداعاً بغي أمي، وداعاً فإنني

إلى عالم أنقى شددت رحالي

لقد قتل النفط النفوس.. ولا أرى

سوى أن يكون الموت شافياً

(ص ٧٥)

- ٤ -

وأخيراً.. وكما قلنا أكثر من مرة- أن
الشعر ليس مرتعاً بشكل معين- كما
يظن ويقول البعض من كتاب قصيدة
النثر المسالمة اليوم.

" فالشكل يُمدّ واحداً من أهم
الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل
العمل الأدبي.. كما أن الأجناس الأدبية
وأنواعها وأشكالها - في الغالب- لا
تموت.. بل تتحول. وقد قيل: " لا شيء
يُفقد.. لا شيء يولد.. إنما يتحول.."

وإذا كانت القصيدة هي عصور
الشعر العربي الأولى قد اتخذت
(الشكل المودي) - حسب مصطلح
اليوم المتداول- فإن الشكل هذا إنما
جاء معاكسة للبيئة التي عاشوا فيها. أي
أن ترتيب الأبيات الشعرية إنما هو من
قِبل التماثل لبيوت الشعر (الخياء).

وقد أوضح حازم القرطاجني هذا
بتفصيل وافٍ للتماثل بين ما هو سماعي
(أبيات الشعر) وما هو بصري (بيوت
الشعر) حيث قال: (ولما قصوداً أن
يجعلوا هيئات ترتيب الأقوال الشعرية
ونظام أوزانها، متقزلة في إدراك السمع
منزلة وضع البيوت وترتيباتها في
إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجئوا
نوا كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة
وأسياباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي
تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور

لبيوت الشعر.. وجعلوا أطرارَ الحركات
فيها، البني يوجد الكلام به استواءً
واعتماداً بمنزلة أقطار البيوت التي
تمتد في استواء.. وجعلوا الوضع الذي
يبني عليه منتهى شطر البيت ينقسم
البيت عنده بتصنيف بمنزلة عمود البيت
الموضوع وسطه.. وجعلوا القافية بمنزلة
تحسين منتهى الخياء والبيت من
آخرها وتحسينه من ظاهر وباطن"
(٤). وبذلك صار الشكل الأيقوني
للقصيدة، متشاكلاً مع ما يعثله بيت
الشعر في الصعراء.

هذا علماً أن القصيدة - عبر
تاريخ تطورها- لم تقف عند شكل
وحيد، فثمة في تاريخ الشعر العربي،
ضروب من الأشكال عرفتها القصيدة،
ومنها على سبيل المثال، ما يعرف بـ:
القوايدسي، والموشح، المشجرات، ذات
القوافي، الدولاب، الخاتم.. الخ.

وأخيراً.. مرة أخيرة، (إذا كان الشعر
يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها
التفكير ويحلّ كُلم اللفظة). والنحلم لا
يعرف شكلاً مسجداً يتجلى فيه، إنه
يتجلى بأكثر من شكل، وحسبما يتطلب
مبدأ التوصليل من علامية: إشارية
- رمزية، فإن الشاعر حيدر محمود
- وكما قال استاذنا الراحل الكبير د.
إحسان عباس - " يتنقل بحرية ودون
عناء، بين الشكل العربي الكلاسيكي
للقصيدة، والشكل الحديث، وهو في
الحالين: واثق من نفسه، ذلك لأن اللغة
طيمة تحت قلمه، فهو يشكها كيف
يشاء..." (٥).

الشاعر والإشغالات

- (١) البهيتي: ص ١١٢
- (٢) د. إبراهيم الكوفي: (محطة المبدع)
دراسات في صياغة اللغة الشعرية
- منشورات أمّانة عمان ٢٠٠٧/ ص ٢١.
- (٣) نفسه: ص ٥٨
- (٤) منهاج البلاغة وسراج الأدباء: ٣، محمد
الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي
- بيروت ١٩٨٦/ ص ٢٥
- (٥) الصفحة الأخيرة للغلاف الأخير، (في
البداية.. كان النور) - حيدر محمود - دار
اليازوري - عمان ٢٠٠٧

* كاتب من العراق

فلا تنتظرننا
ولا تعتذرن للوداع الذي ثاب إلى شعرنا
وأجهش فينا بكاءً وبهشة .
هنا يعرف الحزن أن الشمال قريب من القلب قدر القصيدة
مثل غريب تناءى
فأسدل فوق الأحبة رمشه .
أعد شتاءً طويل النجالي لأسكب ظلك
حين يقول لي المصحب: هات
فأحكي لهم عن أمير صغير
توسد عشب الجزيرة
أملئ على الشعر نصاً
يجيء على هيئة الحلم

يرقرق بين الصبايا يؤثث أيامه بالحمام
وحارته تتكؤم فوق أصابعه كي يغني:
" ولكنه شارع " ملء حزني تدل .
يملي على صفحة الحزن نهر الأغاني
ويملي على القلب دالية الحوش
يملي على كل صبح غماماً من الضحك الأبيض المستطيل
ويملي على الحزن عينين
بجهش ما فيهما بمشاهد صوفية وغناء
ويملي على كل أمسية قمر الأصدقاء
يعلو .. فيتركه و يتام
يغيب ... فيشعل في النص ظل العتاب

رحيل شاعر

عيسى التيغ من

إلى مصطفى محمد

على أنك الآن أجمل من كل موتٍ
والقرب منا إلى وردة الله
أقرب منا إلى كائن اسمه الشعر
كنا نخاف عليه من البرد
والخوف
والشعراء
وكنا نفلتك تنجو بشعرك
من فلة الصاعدين إلى الحزن
فلم يتركوك
فشاخ المحبة تغوي الكلام
وكنت أميراً صغيراً
يحمل شبهة حزن قليل المؤثنا
ورداً جليل الغناء
وقلباً ترجل .
على أنك الآن أجمل



او صديق اقام على النصّ وجداً
... اضاء به الراحلون
فنادى بهم: " لا تطيلوا الغياب "
ولا تعتذر عن موت ناياتنا
او فوت غاياتنا يا صديقي
ولا تنتظرنا على أول الدرب
لا تحتفل بمواسم احزاننا
انت تري:

«الشتاء تغافل عن وعده، والبراري تخصصنا،
والاغاني التي حملنا بها محض حلم تاجل».
سلام على ريشك المتناثر في فتحة النص
يرسم فينا مدى الطير ان
سلام على قلبك المتدثر بالشعر والأقن
سلام على شعرك المتراخي الحرائق
سلام علينا

ونحن نلوح ثم نغمض أعيننا
كي نرى وجهك الطفل يفلو
سلام على كل سنبلة في الجزيرة
وكل سهيل جليل

يعرف أن لساءات بعدك ظل لذاكرة لا تنام
سلام على الشعراء يخطون حزن البلاد عليك
سلام على قامة الحزن تسمو
وتشبه شعراً

يرaud مهر القصيدة فجرأ.
على أن مهر القصيدة اجلأ.
سلام على البدر والفنا واختلي
وخيا فينا رحيك يا مصطفى
ونادي على ثلة الصاعدين إلى الحزن:
«لا توقظوه... دعوه ينام».

ويفتح حصالة الحلم
سلام على كل جرح يضيء بريقه.
ويفتح جرح المراثي وبيعا ومنهل.
تلي أنك الآن أقرب منا إلى ورده الله
جزءنا نبيلأ
وقلباً ترجل.
على أنك الآن اجمل.

يعيد إلى الأصدقاء الشغايا التي يعثروها
ويحمل إبرته
ثم ينفشهم وردياً على ورق العمى
وموتاً من العمر اطول .
اعرف ان القصيدتنا الآن تدوي
واعرف ان الخريف سفير النهاية
وعينيك خبائنا عن عيون الأوبة عزم الرحيل
وخابور ينفأ

والحزن ينسع الآن كما لم ينسع
وقيثارة العاشق تذرف ايامنا
وتنوح

واعرف ان المصاييح في فلتز الوقت تافل.
ولا تعتذر عن رحيك
لا تعتذر عن غياب السنونو
ولا تعتذر عن ذهاب الكراكي

إلى وجع في الخريف الأخير من الشعر
ولا تعتذر عن جهات يعثرها كل عصيف غد و احتمال
ولا تعتذر عن خطوط تترثر في راحتيك
ولا تعتذر عن جذار تداعي



وأضأت من لَدُنِ الهَوَاءِ لَهُمْ شَمُوعاً

وَنَزَعْتُ عَنْ كَفِّ السَّلَالَةِ قُوَّةَ الْمَاضِي
لَأَدْرِكَ أَنَّ رَوْحَ الْمَاءِ تَدْرِكُهُمْ جَمِيعاً

نَامَتْ ضِبَاعٌ فِي الرَّقَاعِ،
فَقُلْتُ أَخْرَجِ السَّلَالَةَ مِنْ فِرَاقِ الْحَبْرِ
نَحْوَ تَخَافَتِ الْفَوْضَى وَانْهَرَهَا،
أَرِشْ عَلَى التَّصَحُّرِ مِنْ دَمِي
وَرِقاً رُبِيعاً

(2)

لِلْمَالِثِ عَلَى الْأَرَاثِكِ نَسْوَةً
وَقَضِيصٍ سَبِغَ سَتْرِي فِي جِلْبِجِ الْكَلَامِ،
لِيَهْدِيَ النَّشْكَ الْخَمَشِشَ فِي الْهَوَاءِ،
وَقَالَتْ الْكُبْرَى: إِذَا مَا
رُوجُ الْحَنُونِ لِلْقَلْبِ الْجَمِيلِ،
فَسَوْفَ يَظْهَرُ وَأَقْعُ عَدْلُ،
وَيَظْهَرُ مَا أُرِيدُ

أَنَا بَدْتُ هَذَا الشَّرْقِ
أَمْتَحُ صَاحِبِي رَيْثَهُ مِنَ الْقَبْصِومِ،
أَبْتَدِعُ الْخِرَافَةَ لِلخُرُوجِ مِنَ الْمَقَالِ،
وَكُلُّ شَيْءٍ ظَاهِرٌ فِي لَوْحِ أَمْرِي،
أَيُّهَا الْمَعْنَى الْمَعْنَى وَالْبَعِيدُ

قَالَتْ وَقَدْ لَحِثْتُ عَلَى خَطْبِ الْمَدَى أَشْجَارَةً:
اسْتَأْجِرْهُ

إِنَّ النَّايَ يَصْدُرُ عَنْ شَفَافَةِ سَرِّهِ،
وَأَنَا أَرَى خَيْرَ الْمَنَازِلِ مَا تَعْمَدُهُ الرُّؤْيُ،
قَالَ: الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَهْدٌ مَا جَاوَرْتَنِي،
وَقَضِيصٌ،

لَا أَرِيكَ يَرْقُئُهُ الْوَعِيدُ

وَعَلَى الْخَطِي فِي شَعْرِ مَا اخْتَلَطَتْ يَدَانَهُ
قُرَيْبَةً مِنْ سِنْدُسٍ نَمَحَى،
وَأَرِثُ تَامَنَ فِي الْمَاءِ مَبْتَهَجٍ سَعِيدٍ

اسْكَنْتُ أَشْجَارِي إِلَيْهِ،
لَمَسْتُ فِي أَحْشَاءِهِ رَجُلًا،
فَقُلْتُ اللَّهُ مِنْ نَفْسِي،
هَ مِنْ حَقُونِ قُرَيْبَتَا،

أَسْمَاءُ غَزَلَانِي إِذَا تَقَرَّتْ عَلَى حَدِّ الْبَيْتِ فَسَجْ،
أَلَيْسَ الْبَشَكُ فِي الطَّرِيقَاتِ نَحْوَ تَبَدُّدِ الْمَعْنَى،

بينك وبينك عهد ما جاورتني

أحمد الخطيب *

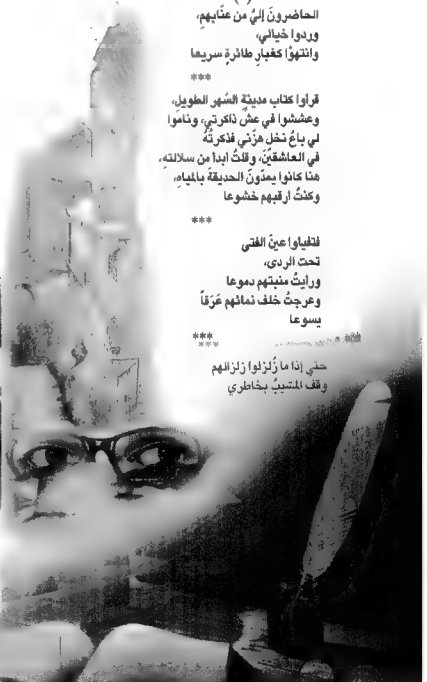
(1)

الحاضرون إلى من عنايتهم،
وردوا خيالي،
وانتهوا كغبار طائفة سريها

قرأوا كتاب مدينة السهر الطويل،
وعششوا في عش ذكركتي، وناموا
لي باغ نخل هزني فذكرته
في العاشقين، قلت أبداً من سلالته،
هنا كانوا يمدون الحديقة بالمال،
وكنتم أرقبهم خشوعاً

لتفليوا عين الفتى
تحت الردي،
ورأيت منبتهم دموعاً
وعرجت خلف نماذجهم عرقاً
يسوعاً

حتى إذا ما زلزلوا زلزالهم
وقف المتنبئ بخاطري



ومن ظلي إذا علمته بالغيم طاردي،
فقلت كما القصيدة والقاع شرساً
يكره نفسه في كل مرة،
ويشكره البريد

(3)

وقرأت في القاموس عن ولد،
يمرّ للغة النار الأخيرة في الكلام،
وما تركت له وصايا عن مزاولة الخروج من الدخول،
وما جمعت له سرايا الغول عند تعدد الأسماء،
ما اكتنزت بلادي من بياض الفصح أياماً،
وما الحقّت بالسهل السواء،
وكان يكفيني من الفوضى تعرق نجمتين

وقرأت،
ثم قرأت،
لا قرأ الدليل وصيحتي
وقرأت،

لا شجب الكسوف الملح يوم تمازج البحرين

اقرأ إذن
وعهدت لي بقصيدة روعية
وعهدت للشيثان أن يمسني
إذا قلّ الحب من الحياة،
وراح للشوك القريب ينادم
ثم عهدت للباب للكسر أن ينادم على يدي
كما الغواية في تصالح أصبعين

الوقت في آثاره
متعرج من طاقة الحط القديم،
ولحظ أن يبني النشيد على ولادة طفلتين

الحط في غلوائه متعرج
في سلة الريح ابتدرنا الماء
قلنا للرعاة إذا ابتدرنا الوقائع،
فسلموا جسداً مرأياً جمرتين

(4)

وقرأت آخر ما تنزل من دم الباقوت
حتى أرجائتي العاديات إلى الجنوب من القصيدة،
قلت اجعلها إماماً للشمع،
فخرني وجعي،
فقلت إذن،

أرد لها التوسط في الوسط

وقرأت أكثر ما لحث من الرايا خلفها
فقصصت بالريح القديمة والنقط
ما جاء من قلبي، وأوجعني
وعاجلني بماء فرائه، حتى
إذا سريته ليلاً، وقلت لجارة الفوضى
هنا كان الغلط !

مدّ البنفسج بيننا، وانحاز للمعنى،
وعاد إلى القديم من الكلام،
وقال ما معنى... فقط !!

أن ينزوي البيت المعقّد عن ترانيلي وخوفي،
إن بيت الريح مستقرّ على خلفية الرخص الذي جريته يوم
وكان عليه أن يبني الفضاء الدماء المكثرات على الزنايق
شهوة،

ليفيض طيف العنكبوت من الشطط،
وقد سقط !!

(5)

بيتان في لحم شقيق سرياً
شق الأنامل صاحب نائم الهويني،
بين من سقطوا على وريّ خريف،
وناموا،
ثم قاموا،
ثم ناموا،
والمدى أضحت على القنديل
لجراً كوكبا

بيتان ملتفتان للنجوى
وقد رحل الزمان بنا
إلى جرح الظهيرة، واستعان
من الكتابة ما كبا

عصمت الرايا في السرايا كوة
يحتاجها الماضي، وعلم ما نبا

هل قومت أسطورة من فائض التكوين
أو قرأ المكان على الشقيقة لحم طير،
واستعاض عن الكتابة بالوشاية مذهباً ؟

بيتان في لحم شقيق سرياً
من طعنة دماء، في لحظة ذهباً

يبلغ "سي السعيد" جزءاً من طفولته وشبابه في العاصمة الجزائرية، ثم يعود إلى قريته غالياً فاشلاً بعد أن تبخر حلم أبيه الذي كان يريد أن يجعل منه طبيباً يتباهى به أمام الناس... يموت أبوه بعد ذلك فيريد عنه قطعة أرض ويتحول إلى فلاح يرباه كل سكان القرية... تتمضي حياته عادية، لا بنفسها شي، كشأن كبار الفلاحين الذين يمتلكون الأراضي الشاسعة ويتحكمون في أقدار الفقراء من الفلاحين المأجورين...
ثم تأتي الحرب...!

لم يكن سي السعيد، لو شُرك لشأنه، ولحرية اختياراته، لينضرب يوماً في صفوف المقاومة، وينضم إلى المحاربين، بل إن الحرب كانت قدرا في حياته، وكذلك "بطولاته" التي لم يسمع وراسماً يوماً: "الحرب كانت قدرا في حياتي أنا أيضاً، لم أكن محارباً، ولم أكن متسلحاً لحمل راية لا أهم رموزها، لكني كنت موجوداً..." (٣)

رموز راية المقاومة كانت أشد تعقيداً مما يمكن أن يستوعب ذهن سي السعيد الذي كان "سعيداً" بوضعه، إذ اختار أن ينأى بنفسه عما يمكن أن يكون مجلبة لتعقيدات هي أكبر منه بكل تأكيد، غير أن للثورة أحكامها ولحبب أيضاً...

في البدء كان بلا تاريخ، ولم يكن قد أحب امرأة من قبل... كان حيادياً تماماً، ولكنه حين رآها تنظر إليه بهشاشة مكررة، ورأها تبسم، أصبح التاريخ كله ملكاً له وحده... كان وجهها واضحاً كشمس الربيع، دافئاً كنسائمه، غنياً كسمائها... وكانت "جميلة، دافئة، مكررة، لذيذة، وجارحة"... أم هو، فكان مبهوراً سلاجاً، يقف على حافة اليكاه... (٤)

تشأ لحظة كبرى في حياة سي "السعيد" أول ما يلتقي بـ "جميلة"، يقول: "تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون..." ثم يرفف: "الحب؟ أليس هذا ما حدث لي؟ أليس هذا ما غير حياتي كلها، وغيرتني من مجرد إقطاعي ضالٍ إلى عاشق؟" (٥) وجميلة هذه شقيقة أُلهم بتنتمي إلى صفوف المقاومة، ومنذ الوهلة الأولى يتمكن حب جميلة من سي السعيد، ويظل ملازماً له لا يشقى منه أبداً: "والحال أنني اكتشفت أن زيارتي هذه إن تمهني إلى بيتي معلماً..." (٦)

ولذا كنا نتهم تماماً كيف يمكن لـ "سي السعيد" أن يسقط صربياً للوحي من نظره أولي، لئلا نعتبر أن حالة الحب تلك التي التي جعلت منه مقاتلاً ومظلوماً ومظلوماً موضع ذلك أن التحول الذي طرأ على حياة "سي السعيد"، وجعله يفتح عينه ليجد نفسه في الجبال بين المقاتلين، كان بداعي الخوف والرهبة في المحافظة على الحياة، ولم يكن للحب دور فيه لا من قريب ولا من بعيد... فهو حينما طلب منه أن يؤمن مخبأ لأحد المقاتلين الفطن عنهم من قبل السلطات الفرنسية لم يكن يترأسه أن يرضخ ذلك يقول: "الشجيرة تظهر أنها تعطينا حق

بطل الخوف... بطل المصادفات؛

قراءة في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح

محجوب المصباحي

يوجد "في مكان ما من هذا الليل، قلب يجيش باليكاء... يربح قلب حاصرته الذكريات، والتفاصيل الصغيرة التافهة... قلب شقي وعنيد ومجروح... قلب لا يعرف هدنة ولا راحة... ذاك هو قلبي أنا، الساقط في فخاخ القدر الرتيب... كنت أقع دائماً، أنكس، أتوجع، ولكني في النهاية أقف من الرماد وأتظاهر بالاستمرار... ولم يكن أحد يعرف كم كنت أموت داخل قلبي..." (١)

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

مرّة هذه الكلمات، وجارحة... مرّة هذه الكلمات، وهي تتصبب أمام قارئها هاربة كأنها الاعتراف، كأنها الشهادة، أو كأنها كل ذلك مجعلاً... وهي جارحة لأنها تحتلّز مأساة "سي السعيد"، وهو يتحدث عن نفسه، وعن أحلامه المنفورة، ونجاسة الأمل... "سي السعيد" هذا -إضافة إلى كونه عاشقاً مخدوراً- هو بطل الخوف واختيار، وقائد الصلابة المحض، وهو إلى ذلك كله، الشخصية الرئيسية في رواية "صمت البحر" للبدعة الجزائرية، ياسمينه صالح، الصادرة عن دار الآداب ببيروت سنة ٢٠٠٢، والحائزة على جائزة مالك حداد لسنة ٢٠٠١.

بطل من خوف؛ يفتح سي السعيد" عينه على عالم موحش ليس فيه غير أب صارم ووحيد... فهو لم

باسمينة صالح في أسلوب يفرض شعرة أن تتحتم أبعد المناطق غوشا و"قداسة" في تاريخ الجزائر المحمدي، ألا وهو "الثورة التحريرية"، وعرفت كيف تهك أسرا حلالا تجنبا للثورة من الكتائب، وإتقادها المديء من المؤرخين، نظرا لحساسيتها، وكثرة الأبحاث التي تحف بها...

وتجدر المصمت، فوق ذلك كله رواية مزججة فضائية، لأنها تزجج حالات من القداسات الزمومة عن كثير من "الأزوار" الذين جاء بهم الخوف، وقضح حقيقة كثير والأقدار المسببة. كأن أنها تقضح رمها من الناس كانوا في أسلوبهم أنشادا، ملفة ومجرمين، وكيف أن الثورة كانت قادرة على غسل أثامهم بمجرد انتسابهم إليها، فتحولوا بين ليلة وضحاها إلى أبطال وقديين بشار إليهم بالثبات... (٢٢)

* كاتب وشاعر من تونس
URL : www.ayar-mahjoub.com
E-mail : ayarimanjoub@yahoo.fr

الروايات والمراجع:

- (١) بحر المصمت باسمينة صالح، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢، ص. ٢٤.
- (٢) نفس المصدر، ص. ٥٨.
- (٣) نفس المصدر، ص. ٥٨.
- (٤) نفس المصدر، ص. ٥١.
- (٥) نفس المصدر، ص. ٥١.
- (٦) نفس المصدر، ص. ٥٧.
- (٧) نفس المصدر، ص. ٥٧.
- (٨) نفس المصدر، ص. ٧١.
- (٩) نفس المصدر، ص. ٧٧.
- (١٠) نفس المصدر، ص. ٨٢.
- (١١) نفس المصدر، ص. ٨٢.
- (١٢) نفس المصدر، ص. ٨٣.
- (١٣) نفس المصدر، ص. ٩٨.
- (١٤) نفس المصدر، ص. ١٠٨.
- (١٥) نفس المصدر، ص. ١١٥.
- (١٦) نفس المصدر، ص. ١١٥.
- (١٧) نفس المصدر، ص. ٨٥.
- (١٨) نفس المصدر، ص. ٩٢.
- (١٩) نفس المصدر، ص. ١١٥.
- (٢٠) نفس المصدر، ص. ١١٧.
- (٢١) نفس المصدر، ص. ١٢٩.
- (٢٢) نفس المصدر على ذلك شخصية "بائسمة" الذي كان يمثل في الأفلام، والذين كانوا يقطن في الأحياء البعيدة، ولكن بمجرد أن تمسكهم المصمت والانتباه بالقدوس تحول إلى رجل قومي، يتحول إلى بطل الثورة، كما هو الحال في "أول بطل" الذي يشرح أن الثورة قدرد على فعل انتسابه للثورة "أول بطل" كانت... تحببت فجأة بالنفس... لو سألنا فلانا عن الثورة 99 تسلمت، هل يتقبل الثورة أن تسلم ألام هذا الرجل وتسلم الأفلام والقرصين "بائسمة" جميعا بهذا الشكل للمهم؟ يقول أن انتسابه ينجح في اغتيال المصمت، فتمسك الثورة "بائسمة" وما بعد ذلك إلى كان "أين حرام" أو "أين خير" طالما الثورة تنمو عن نشأ وتمايز من نشأ...

ص ٤٥

الجبال، لم يكن يرى في نفسه جنديا حقيقيا؛ كم أكن جنديا بالمشي الحقيقي، كنت رجلا خلتا بالرفق من كل شيء... (١٤) ... ولما كان خلتا، فإنه لم يكن مستمدا للموت؛ كم أكن مستمدا للموت... كنت أرفض فكرة الشهادة التي تظلف الوصايا فقط... (١٥) ... إنه يرى أن يكون كما: كنت أحب، أن أكون جنديا وحيا قتل... (١٦)

قائد يحض الصفدة:

في الجبال، والثورة على أشدها، لم يطمع سي السيد إلا أسرا واحدا: البقاء على الهامش حفاظا على حياته. يقول: كان قد مضى عامان على التحاقه بالثوار... عامان تعلمت خلالهما معنى البقاء على الهامش... كان الجبل قاعدة مقدسة ينطلق منها الثوار باتجاه الشهادة لتنعهم شرها أمامي من البطولة... كنت ثوريا متقاعد... لم أكن جنديا مقاتلا... بل مجرد مشارك ضمن كتبة... (١٧) ... ولذلك لم يكن قائد الكتبة ليكنه بأية مهمة صعبة، ولم يكن هو ليتضيق من ذلك أو يرى فيه أي حرج: أعترف أنني لم أكن تضيق من عدم اشتراكي في مباركة، كنت اكتفي بالحراسة ليلا، مبعدا وراضيا. في شرارة نفسي، كنت أخشى تلك المهمات الصعبة... كان الخوف أكبر مني... (١٨)

غير أن للثورة أحكامها. فيبد معركة يشترك فيها "سي الرشيد" مرغما، يستشهد قائد الكتبة، ويستشهد معه خيرة الرجال، ليجد "سي السيد" - وهو التاجي المحفوظ رفقة قلة قليلة من المقاتلين - نفسه يتحول إلى قائد على ما تبقى من الكتبة: "وجدت نفسي حزين أن أريد... فأثابا على ما تبقى من الكتبة... تتكون من ستة أفراد من بينهم جريح واحد لا يقدر على المشي... كنت قائدهم المؤقت... قائد صنفه كما تقوله عيونهم... (١٩) ... ثم تأتي الأوامر للاتحاق بالمعاصرة الجزائري، فيخلفها "سي السيد" قائدا نشورا مبعدا: "للتفتنا بالمعاصرة... كما أريفة وكنت القائد... لشعنا كنت مبعدا هذه المرة... غير أنه يعرف في شرارة نفسه أنه لم يكن سوى جبان، وأنه لم يكن يوما أهلا للقادة: كمل اختياري أنا والثبات على رأس المجموعة لم يعجبهم... كنت أشعر بالامتناع منهم، كأنهم كانوا يرون في رجلا لا يصلح للثقل... رجلا صار مقاتلا بالصفدة... (٢٠)

ثم كان انتصار الثورة وكان الاستقلال... وأصبح "سي السيد" رجلا محترما، ومتاضلا صعبا، والتمسق بالحزب، لينال نصيبه وحقه الشرعي من غنائم الاستقلال ومزاياه: كان التحاقه بالحزب عاملا مهما بالنسبة إلى إعطائي مزايا رجل محترم، وأكثر من ذلك، مناضل صعب... ثم كانت الوجامة والجاه: كنت أكتسب الأول في كل الأحوال، وكانت ثراي في داخل الحزب جزءا من التمييز بالنسبة إلى... كنت أكثر مع الأياد، لا مع السنين... (٢١)

ويجد:

"بحر المصمت" رواية عنيدة، دافئة، ولكنها جارية، ومكررة أيضا... وقد استطاعت

اختيار موقافها، في الوقت الذي تصدر فيه الحكم، إما جزائري مختصر، وإما جزائري خالئ... (٢٢) ... ثم خوفه من أن يقتل منه جزائري خالئ، ثم خوفه من أن يقتل بعد ذلك، (مسلما) قتل المصمت الممثل من الفرنسيين) مما اللذان جدلا يقول بذلك وليس أيديا بعدالة الثورة ولو كنهن أصبح علفا... يقول: كنت في خطر مستمر والأيام تمنني بطيئة ومخيفة... لم يكن هنالك شيء اسمه الاستماتان، ففي الثورة كل شيء أيام من "خوف" و"قلق" أمضاهما "سي السيد" حينما كان الناضل المقتضى في مخبئها في غرفة صغيرة مهجورة في خلية بيته، ولم يكن ليختار حياة الجبال والقتال لو بلغ اكتشاف المخبر، وبعدها بعد شهر من الربح والترقب، يقول: كنت رجلا، داخل حصار الحربي، اكتشف فجأة أنني محير... فعل أشياء لم يفتراها قطعا، وعندما داهمنا الجنود، لاحظ حقيقة أخرى أشد وضوحا: كنت مطالبيا بأهمية، ليس لأجل الولن، بل لأجل قضية تخصني وحدي، واستقلال لا يعني سواي... كنت خائلا جدا وأنا أرفض مع الرجال نمو اللاشيء... (٢٣)

إذا، الرجل هنا واضح جدا: الخوف وحده هو الذي جعله يهرب، وهو يقوله بصراحة لا شيء مهاد: كنت مطالبيا بأهمية، أي أنه يرفض فكرة الموت أو الفجوة كما يفهمها المجاهدون. ولما كان قدرة العبيد قد جعل منه هاربا ومطاردا، فقد كان من السهل على رجال الثورة أن يستدرجوه معهم إلى حياة الجبال وهو لذلك كاره. يقول: كان يميل إلى أنني وقعت في الفخ، وأن النهاية تنمو مني وبخطوات وثقة من نفسي... في شرارة نفسي، كنت أعرف أن الرجال الذين استدرجوني إلى هنا، وأولئك الذين استجوبوني ينتهون إلى الثورة نفسها التي استدرجوني من سكوني إلى هذا الهدير الموحش. كنت غاضبا ومصدوما في الوقت نفسه. (٢٤)

هو ذا أن "قبضة" الثورة، وعليه أن يتحول إلى بطل بالرفق عنه، بعد أن سدت أمامه كل الاختيارات الأخرى: كنت بحاجة إلى حريتي ووقتي لأعيش كما أريد، لا كما تريد الثورة أن أعيش... (٢٥) ... غير أن الثورة لم تترك له أن يعيش كما يشاء، كهم جاؤوا إلى هنا ليحميها شهداء وطن بعد موته يوميا... كهم حملوا السلاح لتركز زوجات وأمهات وأبناء... كهم كانوا أبغلا صبيحا، وشهداء الجبال، أنا لم أكن شيئا من هذا، كنت رجلا قائد الأحداث إلى هنا، إلى هؤلاء الرجال الشهداء الذين ينهون إلى نهايتهم باسمين، راضين عن أنفسهم... (٢٦)

لم يكن أمامه من بدوى الانتصاف بالغاومة في الجبال، يقول: فجأة اكتشفت الحقيقة الرعبية: لقد أصبحت هاربا ومطاردا وكان علي أن أمتص كل شيء مع الاعتقادات المفككة والجاهلة... كان علي أن أموت شهيدا أو متسبا داخل حرب شرسة كان الرجال يموتون فيها راضين تماما على أنفسهم... (٢٧) ... غير أنه، حتى هو في





TOM HANKS

فيلم (ملقى بعيداً) نجوم هانكس

كيف يكون جسيم الدسارة هو الخيار الأخير

CAST AWAY

VERSCHOLLEN

الشمس، يوم تمين آخر في الفردوس هو الذي يفرق أن هناك في انتظاره يوما جميلا آخر في الجحيم.

هذه هي حالة تشاك دولاند في فيلم (ملقى بعيدا) أو Cast Away، الذي قام ببطولته الممثل المثلث الأملع توم هانكس وأخرجه روبرت زيميكس عن سيناريو ليل برولز وتوم هانكس استغرق العمل على إنجاز في صوره النهائية ست سنوات.

ذات يوم أسر هانكس لزييميكس مخرج أعظم أفلام هانكس على الإطلاق (فهرست غامب)، إنه راغب في فيلم يجد المرء فيه نفسه في عزلة تامة.

طبعاً، من الصعب العثور على تفسير لهذه الرغبة، خاصة وأن فكرة الإنسان الناجي الذي يجد نفسه على ساحل

حمتنا، بعد رفع الانضباط إلى درجة التقديس، بحيث ينفذ المرء عيدا طمعا له مسبقاً بأحكام الضرورة، وبعد أن يغدو الجمال في الحياة وعلاقاتها أشبه بسماعة الشمس التي تتوسط أيام السنين الطويلة، بعد أن يغدو الفرح مختلماً، والجوهري موجدلاً والحميمي أشبه ما يكون بشهاب يمر الظلمة غير قادر على أن يخلف وراءه سوى ذكرى الضوء الخاطف.

بعد هذا كله، ما الذي يدفع إنساناً للعودة إلى هذه الرعي الطاحنة المتمثلة في المدينة الحديثة، بعد أن أتبع له أن يجد له مكاناً هادئاً في جزيرة ليس فيها أي من هذه المكابدة؟ وكيف يصل إلى نتيجة تدفعه للقول في هذا المكان القصي وهو يراقب شروق

إبراهيم سمرات

جسداً، بعد اختصار العالم ومعايضة المجتمع، وهذا الجريان غير العادي من أجل التخلص بالبقاء في أروقة هذا العصر وهاليزر، بعد الدخول في هزيمة اليومي الضيق، المرهق الذي يحول البشر إلى جيات ذرة

تنتافر في المقلاة في طريقها لأن تصبح حينا الحبر لا يشبه الصورة الأتري، بعد الخروج من دواقة السياق مع الزمن والضوء وتحوّل الإنسان إلى كائن يعيش تماماً وفق نظرية الارتباط الشرطي، وإن كان جرس بافلوف الكلب يجعل تعاميه يميل، فإن صوت زينة (البيجر) أو أي إشارة أخرى تصدر من جهاز آخر تجعل الإنسان يقفز من مكانه كما لو أن الأرض بعد قليل ستتحسّف تحته إن لم يتحركه.





هجوم مستعمل لبقايا دولة صظمى، يوحى بأنها ما كانت ستتهار لولا هذا الكسل الساكن في أوصال صالها وصدم إفرانهم لحنى الزمن الذي هو الحياة نفسها، لقنمها أو تأخرها.

هذا التناقض بين وجود امريكي في موسكو، وفي الساحة الحمراء أمام ضريح لينين في مشهد تال، وهو يحاول تفرغ سيارة بريد (معملة) هناك لنقل محتوياتها إلى صرية أخرى لشركته، شركة (فينيكس) للبريد السريع، إشارة مهمة تحمل دلالتين: الأولى تتمثل في وجود تشاك نولاند في مكان غير مكانه، المكان الجنة لاستثمارات الشركات الأمريكية، والمكان (المعطّل) الذي لا يمكن لنا أن نحسن فسادة المعطل الذي

إلا إذا وضعنا موظفا امريكيًا ناجة فيه، لمعرفة الفرق الحقيقي بين الأبيض

جزيرة مهجورة أسر استهلكه الأدب واستهلكته السينما، استهلكه الأدب منذ (روينسون كروز) وقبله بزمن طويل وإن كان بدلالات أخرى (حي بن يقظان)، واستهلكته السينما في عشرات الأفلام، لعل أجملها وأرقها حتى اليوم هو فيلم (الفصل الأسود) وفيه الكثير من فيلم هاتكس هذا، بل وهنسة الفيلم أو بناؤه القريب للغاية من بناء ومجاور (المنهذ) مع هارلين أو ثلاثة لا غير، كأن يكون البطّل هناك طفلًا، وكأن يكون له رفيق ينجو منه هو الحصان الأسود غير المروض، وكان لتلقطه في النهاية سفينة تهر أمام الجزيرة، دون أن يكون مضطرا لصناعة قارب نجاة يصارع به الأمواج العاتية من أجل الخروج من (طردومه) الإيجاري.

يصور (فينيكس) المشاهد الأولى في موسكو، حيث الثلج والصقيع وبرجات الحرارة المنخفضة وظله المختلف القادم من زمن الانضباط وتقدير أهمية الزمن، إنه بيساطة الأمريكي الذي يستطيع أن يقدم الدروس بصوت مرتفع لعمال البريد في الإمبراطورية المتهارة التي كانت تسمى الاتحاد السوفييتي، والمشهد ليس سوى



آخر، فلا غناء طائر ولا تقيق ضفدع، ولا حتى، فراشة عابرة، أين ينبغي زيميكس بكل هذا، وهو أمر غير منطقي عابراً في حال فنحن لا نلمح حتى طائراً واحداً يمر من سماء الجزيرة.

يتكرنا ذلك أيضاً بما فعلناه لنقتطع الضباب الموهوبون فعلاً في فيلم «البحر» ساحرة بلير حين جردت البحيرة من كل شيء وتركوهم في مواجهة ضفدع تلك الغاية، بحيث لا (تسمع أو تلمح) أي أثر لخلق حي مهما كان ضئيلاً. هل أفاد زيميكس من هذا العمل حين دفع الأمور (إلى أقصىها، لا يستبعد أنه ذلك) فمضروغ ساحرة بلير بدأ فيلمها مجهولاً وانتهى إلى أكثر الأفلام ربحاً في تاريخ السينما مقارنة بميزانيته المتقشفة.

لكن زيميكس لا يلبث أن يثقف طريقاً خاصاً هو في الحقيقة جزء أساس، إن لم يكن الجزء الأساس في الفيلم، فميسما يستطيع تشاك تولاند أن يحقق أسباب بقائه، أو شروط حياته البدائية التي توجرت بقدرته على إشعال النار بجده مصادفة، والمصادفة في تاريخ الوحي البشري كانت اليد الحافية التي تمتد للبشر بين حين وآخر لتنتشلهم من عاصم ومن الظلمة المحفلة بهم، أو تشق لهم طريقهم المسدود. رغم أن تشاك تولاند القادم من الحضارة يصرف بالتماكيد رحلة البشر الأولى

لتحقيق أبسط حاجاته اليومية بدءاً من الحصول على قنوطرات اللبني التي يجمعها من أوراق الفجر الجفيرة العظيمة وإنهاء بالشبكة التي تحبب أن تبارك الكثير من الجهد كي يستحق الفخريتها، وصولاً إلى العثور على زحدر يحميه من عوامل الطبيعة، الطبيعة الصبيحة التي تعطيك تماماً بقدر جهبك اللبني لا أقل ولا أكثر، الطبيعة العادلة، المحبة، الصافية، التي يمكن القول إنها لعبت الدور الأبرز في الجزء الأول من الفيلم إلى جانب هاتكين، حيث يجد نفسه في صراع غير محاذي مع عواملها، مع مناصبرها الأولى وبخاصة: الماء، الهواء والنار. ويتغيب الفيلم في هذا الصراع إلى الأمام حين يجد تشاك برالاند من أي رفيق، يجرؤ على أي شجاعة، أو إنسان يمكن أن يقيتض شعاعاً حمة أو جرباً (نذكر فيلم «جيم في الباسيفيك» الذي أخرجه الكبير جون بوزمان وقام ببطولته في مارفن وتوشيرو مايفون، حيث قسوة العزلة والصدام بين جندين متحاربين يجدان نفسيهما مضطرين لخوض الحرب في جزيرة مهجورة استكمالاً للمعارك الجيدة لجيشيهما). في التثويد لا تدرى من الطبيعة سوى صفاتها وغضبيها، أما من المخلوقات فلا نلمح سوى وضع أسماك لا غير وسلعمون أو اثنين، وباستثناء ذلك ليس هناك ما يدل على وجود كائن حي

والأسود، أو بين التقدم والتخلف حيث تدرى الخرج هنا، ومعه جافاكس ويملحه الآخر في كتابة السيناريو، تم ينجوا مكاناً يهتد فيه الوقت أكثر من مونتويو تهديد لا انتقال البطل إلى ساحل الجزيرة المهجورة في الباسيفيك التي سيجد نفسه ملقى عليه بعد تحطم طائرته.

حسناً ما هو تشاك تولاند، يثر على اسمه (تولاند) أي بلا أرض، أو الذي لا يملك أرضاً، وكل ما بقي من ماضيه النظيف ساعة جيب كان لا بد أن تكون معطلة إشارة لدورة الزمن الجديدة التي ستطحنه بعد سقوط الطائرة، التي كان يستقلها، في البحر وغرق كل ملاحها.

نحن (إن مواجهة رجل يجد نفسه مضطراً أن يعيش كل ما يناقض حياته السابقة، إن عليه أن يبدأ من الصفر.

هل آزاد صناع الفيلم الذهاب إلى أبعد حد في معقبة الهجاء لتشاك؟ بحيث حاولوا وجوده على تلك الجزيرة إلى نوع من العصاب لمضارة بأكملها، وتحويل الجزيرة نفسها إلى مطهر من نوع جديد، خاصة وأن الجزيرة فعلاً صخره وليس عليها أي مبنى أو بصمة من بصمات بني البشر؟ تلك أسئلة لتشاب الإنسان وهو يتابع الحياة الجديدة لتشاك تولاند، حين يتم إعادته إلى العصر الحجري، عليه أن يجد طعامه بنفسه، أن يصطاد وأن يمانى

TOM HANKS





ومفردات حياتهم، مثل الصيد بالحرية، إشعال النار بالاحتكاك.. وما إلى ذلك، لذا يمكن القول على هذا الصعيد أن لا مصادقات.. لكن المفارقة تلعب دورها الأهم في الفيلم حين يعثر تشاك المهجور، المنيود مصادفة على ما ينقصه فعلاً، الرفيق، حين يصاب بجرح أثناء محاولاته اليائسة لإشعال نار ويمنع دمه بكرة كانت في أحد الطرود التي جرها الموج للجزيرة بعد سقوط الطائرة في البحر وغرقها.

المصادفة أنه يرى في شكل الدم الذي سبغ على الكرة ما يشبه وجهه كائن، ولكنه كائن غامض، لا ملاصق له، ليس فيه سوى ما يشبه الأنف، عندها فقط، يدرك تشاك مأزقه الحقيقي، إنه بلا رفيق، وإذا ما تنكرنا أنه وصف الجزيرة بالفردوس حين قال: (يوم لعين آخر في الفردوس) فإننا لنذكر مثلنا الشعبي الذي يقول (الجنة من دون ناس ما بتنداس) أي لا تشكّن. لذا يبدأ تشاك بتشكيل ملاصق رفيق رحلته ولا يلبث أن يطلق عليه اسماً هو (ويلسون) حيث لا وجود حقيقياً لتلكان إن لم يكن يملك اسماً يدل عليه.

وهنا تتوقف عند نقطة لا نستطيع تجاوزها ونتمسك في أن مشاع الفيلم كان يمكن أن يسوقوا هذه المصادفة نحو اتجاه آخر، كان تسقط الكرة في الطين ويتشكل الوجه أو بعض أجزائه، ثم يُترك الأمر لتشاك لولا أنه أن يكمل المهمة، لكنهم لم يفعلوا ذلك وحسناً فعلاً، هأن يكون الرفيق أو الصديق أو هذا المولود الجديد الذي يدعى ويلسون جزءاً من دم تشاك يطلع لعنن نحو أبعاد أعمق، ويحول ويلسون إلى جزء حقيقي من تشاك، وكذا من دمه وشكلته يده، لذا، كان من الطبيعي حين يركل تشاك ويلسون في موجة يأس، ويلسون الذي أصبح يحدته ويروح له بكل شيء، ويظهر ويلسون نحو الشاطئ، كان من الطبيعي أن يدرك تشاك بعد شوان حجم جريمته، ليبدأ بالبحث عنه منادياً عليه، مرديداً اسمه بصوت مجروح في ليل الجزيرة الموحش، إلى أن يجده (قتيلاً)، وفوق قتيلاً لأن الموج تكفل بإكمال ما حملته ركلة تشاك، لقد تم محو وجه ويلسون.

حين يصل الأمر إلى هذا الأسر، لا تقوم المصادفة بإعادة ويلسون للحياة، بل الوصي الكامل، حيث يقوم تشاك بفعل ذلك مستخدماً دمه، ولكنه هذه المرة يقوم بجرح نفسه ورسم وجهه وبقية بدنه لا يأتي شيء آخر.

في حال ويلسون ما في حال تشاك، إذ يرى الثاني شخص، وهو أمر مدهش فعلاً وفي غاية الصنق والإخلاص للتمثيل الفني، حيث يفقد توم هانكس أكثر من مضمين كشم من وزنه ليقتنع المشاهد بأنه أمضى فعلاً أربعة أصوام على أرض الجزيرة يعيش بأقل القليل، بعد أن تم وقف التصوير لمدة عام كي ينخفض وزنه. ونرى في الجانب الآخر ما يصيب ويلسون، فالوجه المرسوم على الكرة بدأت التجاميد تغزو يوماً بعد يوم لأن الهواء يقل تدريجياً داخل الكرة، وهو أمر منطقي، لكن دلالاته تتجاوز هذا الحقيقة العلمية، فويلسون أملت الضرورة وجوده في غياب حرية الاختيار، لذا من الطبيعي أن يضي به (يميكمس) إلى

ويجسده السرد: بعض أحياءك
الجميلة التي كانت في حوزتنا.

وهذه مفارقة أخرى لدان على المعنى
الذي يصفه حين المرحا إلى أن يفرغ
هو الكائن الاجتماعي وليس الشخص
لأن تشاك كان يفعل الفضيحة على
الجزيرة، كان يتشبه بكل ما يرمز
للأشخاص الذين يصعبهم في المجتمع
الذي كان فيه الجميع، جعل العكس
أي دفن كل ما يشير إليه ذلك المحيط
أن الاحتفاء بعودته كان مجهوليا تماما،
فهم يطالبون منه أن يتسبب فيهم في
محل عودته، مما يشير إلى أن الناصر
الوحيد الذي يمكن أن يتحقق هو قد
نصر الإنسان الخاص ببقائه حيا، لا
نصر الآخرين بعودته، لأنهم طردوا
صحته من زمن بعيد، بما يعني
أن قضية الموت قضية الحياة في
النهاية، لا يمكن أن تكون سوى قضية
خاصة، بحيث يمكننا القول إن الفيلم
يتحول في النهاية إلى اختبار للعلاقة
القائمة بين الاجتماعية الفردية وفردية
الجمتمع.

ربما يمكن هنا التساؤل معنى هذا
الفيلم، والحوار، وقد كان بإمكان
صانع الفيلم أن يواصل تأليفه
هذا ليخرجوا بفيلم أصر بالتاكيد
رغم الأعمال الكثيرة المشابهة التي
تستند عليها، فمصادره، أو أنهم اكتفوا
بهذا الفلم، ليتكلم أصدوا في آخر
مشروعهم على مسرح هذا الأفق الجريح
للفيلم بتلك النهاية الممقنة إلى حد
يثير السخرية.

تشاك لولاك واحد من المتصرمين
المهزومين الذي يفقد في طريقه إلى
تحقيق نصره أهم شيء هو إنياء،
هدف الناصر.

لكن الصؤال الذي لا بد منه في
النهاية، رغم هذه النهاية، هل كان
الأم يستحق كل هذا العناء والمكابدة
للعود إلى الحياة مرة أخرى؟
والجواب بالتاكيد نعم، لأن ما
حققت إرادة تشاك لولاك، لا يقل
سواء وأهميتها عما كان يتوق إليه، سواء
أكان يعني ذلك أم لا، وبعبارة نقد
هناك وكأنه ذلك الشخص الذي بنى
العالم من نقطة الصفر، لذا كان من
الطبعي أن يُلقى نظرة ساخرة على
ولاعة أوتوماتيكية يمسكها بيده
ويشعل ذراعا، يتأمل الفلم الصغيرة
ويتذكر أنه، ولا أحد غيره استطاع أن
يشعل نارة الخاصة ببيده هو في بيدي
سواء، خاصة إذا ما تذكرنا أن صرخة
النصر الوحيدة التي يطلقها على
الجزيرة هي التي تعقب إسماعيل للثائر
الثار التي كانت على الدوام هي المخيلة
البشرية من الأسرار الذي لا بد من
امتلاكه في يتكلم الوجود البشري.

الوحيدة، حيث الزمن كان كفيلا بأن
يخترع الحقائق كلها ويمسكها إلى
أصولها (الوهم) وفي ذلك مسحة عيت
غير متبقة من كاهين العقل، أو من
تشاؤم الذي أثيرت نتيجة تأمل هذا
العقل فيقول الوجه في مدينة أمريكية،
بل لتأمله جُهر الكتابة نفسها، الحياة
بمطلقها رديا، بحيث يتجاوز الصنى
الحياة الأمريكية في نهايات القرن
العشرين وبدايات القرن الجديد، التي
هي زمن الفيلم.

ثمة حياة لمير غير عالية بالفر
الذي تحضر، لأن حواراته تتمثل في
تلك اللحظة، لحظة فقدان وما يليها
من زمن قصير، ولذلك، يمكن حياة
الفرد الذي لا يمكن أن يحقق مجيروه
إلا بوجود الآخرين.
هل يمكن القول هنا أن الخبيث
بأكمله كائن ضخم غير اجتماعي حين
ينظر للفرد كجزء ضئيل منه مهما كان
حجم هذا الفرد وأهميته في النهاية،
لأن الحياة موله القدرة على أن تسير أو
تواصل سيرها باستمرار؟ وهل بالتالي
نقول إن الفرد لا يمكن أن يكون خارج
الجماعة ومكتفيا بذاته حتى لو كان في
لحظة ما أهم من كتلة هائلة من البشر
وأكثر منها؟

هل يمكن الوصول إلى هذه
النتيجة بالتالي، أي الفرد هو الكائن
الاجتماعي، أي أن صفة (الاجتماعي)
لصيغة بالفرد لا بالجموع؟
الخروجون الكبير لا يتحركون شيئا
للمصادفة، حتى وهم يجعلون المصادفة
جزءا من نظرية أو مفاهيم عملهم
أحيانا. وهكذا زيميكس ومعها هاتكس
ويول برولز، فهم تشاك العالم يتمثل
في أكثر من صورة، أهمها بالتاكيد
وهو الصبية التي تزوجت من طبيب
أسنانه، في الوقت الذي كان هناك
على الجزيرة يقامى صواب الألم من
عند أسنانه، مضطرا لاستخدام حذاء
الترنزل على الجليد لاقترانهم (وجده
بين الطرود أيضا)، وحينما يتمكن من
ذلك يفقد وصيه من شدة العذاب. هل
كان زيميكس يلعب في ملعب المصادفة
هنا؟ بالتاكيد الإجابة هنا هي النفي،
لأننا لا نستطيع أن ندرك مغزى ما كان
يعانيه تشاك إلا حين نعرف أن الصبية
قد ثبتت زوجة لطبيب أسنانه، والأ كائن
بإمكان زيميكس أن يجر الآثم في
أي عضو آخر من أعضاء جسد تشاك
لولاك في منزله المزدلل.

كما أن الوهم الثاني قائم في أنه
عاد للجمعية حيا، لكن الحقيقة
الاجتماعية التي تخلقت وراءه حولت
إلى ميت من زمن، بل إنها حوت له
قبرا وخصته بضاهدة عليها اسمه
وتاريخ موته.

يسأل تشاك: وما الذي وضعتوه في
التاريخ؟

مبصرة حين يخلو الخطوة الثانية في
فيلمه، أي حين ينجح تشاك بصناعة
قارب قادر على عبور جبال الموج إلى
تحف الجزيرة، وبعد أن يستر السرى
نض البحر بحيث يصبح قادرا على
معرفة الزمن الفائق لهذه الجزيرة.
ينجح تشاك إذن بجأتنا الموحج رغم
لحوله وضعفه الباديين، وينجح معه
ويلسون الذي يقف منتصيا كبحار في
مقدمة القارب، لكن ذلك لا يمكن أن
يستمر إلى النهاية، إذ لا بد من موجة
أخرى تصوغ المسار الروائي للفيلم
ويطفيه، تهزم الحي دون أن تدمره،
ولتلي بالكالن الرمزي إلى حنبه وقد
أصبح تشاك على حافة النجاة.

في الوقت الذي يبدأ تشاك باستعادة
وعيه لتكون الأسواج قد بدأت تصيرف
ويلسون إلى صبحر أو إلى نهايته
حيث لا يمكن أن يستمر أن يكون له
مكان في أرض البشر، وحينما يدرك
تشاك ما حل برقيقه يتدفع خلفه (رغم
الإهالك الذي يفتت أوصاله) يتدفع
للماء محاولا إنقاذه، لكن ويلسون
يبعث أكثر فأكش، وهنا يلدري ثوم
هاتكس واحدا من أقوى مشاهد الفيلم،
بل ربما أهمها، وهنا ندرك أنه قد فقد
جزءا غالبا من ذاته، أولم يولد ويلسون
مرتين من دم تشاك لولاك؟

قيل بالفعل إلى الجزء الثاني من
الفيلم، أي عودة تشاك إلى مدينته،
بل أن تشاك لئلا لم يتكلم تشاك
بصورة حينه كيلي (هولبين هنت)
التي كان ينوي الزواج منها بعد عودته
سياسرة حين كان معها على تلك
الجزيرة، لماذا كان لا بد من ويلسون
حتى يجد لولاك؟
ربما كان ذلك يعود إلى أن الصبية
كائن متحقق الوجود في مكان آخر
وحلمه أن يعود إليه لا أن يتكفي بصورته
في حياته على الجزيرة، فلاحظ مثلا
أنه يرسم صورة حينه على إحدى
الصخور بحجم كبير، لكنه لا يتوكل
طويلا عند الصورة حين يرحل، لأنه لا
يتعامل معها باعتبارها الأصل، فهي في
الحقيقة الكيان الضاح بوجوده مكتمل
هناك في الهميد يتأداه. عكس ويلسون
الذي لا يعود له خارج الحيز الذي
يشغله والتور الذي يلديه.
كان إذن من الطبيعي أن يفقد ويلسون
جزءا من تشاك، لكن الطبيعي أكثر أن
يفقده حتى يسترد فعلا حياته القائمة
على الحقيقة لا الوهم.

مشكلة تشاك في الجزء الثاني من
الفيلم أنه يجد نفسه في مهب وهم
آخر، وهم الخاص المتشكك والسّاكن
فيه طوال سنوات العزلة، وهم الذي
لعب دور طوق النجاة هناك في يعود إلى
العالم الذي هو منه، لكنه في الحقيقة
يعود إلى صورة مفارقة غير تلك
الصورة التي كان يظن أنها الحقيقة



ومن المعروف أن ميسون صقر القاسمي صاحبة هذا الديوان شاعرة وفنانة تشكيلية من دولة الإمارات العربية المتحدة. وهي أديبة لها حضورها المتميز في الساحة الثقافية العربية، حيث شاركت في غير مهرجان ومؤتمر ومعرض، كما أصدرت عدداً من المجموعات الشعرية، وعرضت لوحاتها التشكيلية في غير دولة عربية وأجنبية.

تقرب قصائد «ارملة قاطع طريق» من روح السرد ومعانيه، ولعل صاحبة هذه القصائد حريصة على أن تجعل لشعرها نكهة خاصة ويصمم خاصة، وهي في مسعاها هذا لا تصعد مع القصيدة إلى أعلى درجات الخيال، ولا تتخلى عن الصورة الشعرية في الوقت ذاته، لذلك ظلت قصائد الديوان هادئة، وحائرة أو ممسكة بالفتن: لغة السرد ولغة القصيدة.

وإذا كانت قصيدة المثر - بشكل عام - قد تخلت عن الفنائية واليخو الشعرية، أو الإيقاعات الموسيقية المعروفة من أجل الذهاب إلى إيقاعات أخرى تبدو خاصة، فإن مثل هذا الأمر يتجلى في قصائد ميسون صقر، ويمنحها خصوصية متزايدة. وحين نسمي الشاعرة لرسم صورة، فإنها تقول: ها إذا ارسم بالكلمات، أو انني الآن أتخيل،

«لم أرزح شجرة لوز

لكن صياد الشمس

كان كفيلاً بأن يوزع الضوء

على

الحديقة

بأن يخفي ابتسامتي بين الينبوع

بأن يرسم في خيالي شمساً

حين أجوع أكلها» (ص ١٢١)

ولعله من المناسب في هذا العرض الموجز أن نترك القصائد لتحدث عن نفسها، حيث تقول الشاعرة في واحدة من قصائدها:

«الخطوات العجلى

لا تملك شيئاً

الكون يئن

العالم يستمع إلى الجثث المحروقة» (ص ١٤٨)

وتقول في قصيدة أخرى:

«دون مهالة تنكب فمها في الحديث

دون ابتسامتها، ترعش تحت الغطاء

دون عضلات قوية، تنمو أعشاب هزالها

وتنام أعضاؤها الميتة في الصقيع

تلك هي التي أراها في الحلم كلما

أوت الوحوش إلى كهوفها

وإذات الأرض مستريحة هناك» (ص ١١٩)

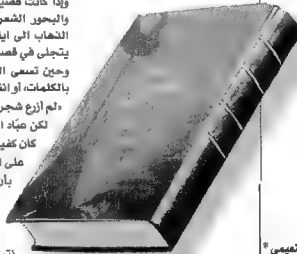
وتقول في أخرى:

«أرقص حول النار

وأظنني محترقة

أظنني أسيرة هذا الظلام» (ص ٦٠)

جملة القول: أن ديوان «ارملة قاطع طريق» إضافة جديدة إلى منجز ميسون صقر الشعري، وقد باتت تجربة ميسون الشعرية بحاجة إلى دراسة أكاديمية، أو غير أكاديمية مطولة، تضع يدها على القضايا النقدية في شعرها، وتتحدث عمّا لها وعليها.



إعداد:

د. أحمد النعيمي *

«ارملة قاطع طريق»

لـ «ميسون صقر»

من دار ميريت للنشر والتوزيع بالقاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر ديوان شعر جديد بعنوان «ارملة قاطع طريق» للشاعرة الإماراتية ميسون صقر.

يقع هذا الديوان في (١٩٠) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية، أدرجت الشاعرة تحتها قرابة الستين قصيدة، وهذه العناوين الرئيسية هي: آخر قطرة في الكأس، صندوق الميت، تحت ظل خيمة، كان أبي، مائدة العشاء الآخرين، وبقوة الماضي.

هما؛ «ليل أبيض» و«كلام خطير». وهو عضو الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب الأردنيين للثورة الحالية.

يسمى القيسي في «شرفة أرملة» إلى كتابة قصص ذات أبعاد فكرية ورؤى فلسفية، وهو إذ يظل حريصاً على هذا النسق في أغلب قصص مجموعته، فإنه يسعى كذلك إلى الموازنة ما بين القضايا الفكرية والتحديات الفنية.

يبتعد الكاتب - سواء في السرد أو الحوار القصصي - عن اللغة العامية، ويظل حريصاً على أن يجرد قصة بالفضحي، وهو في الوقت نفسه حريص على أن يجعل من هذه الفضحي سهلة ويمكن الوصول إلى أغلب المتلقين.

وقد غلب على قصص المجموعة طابع الحوار، للدرجة التي أدار فيها القاص أحداث بعض القصص كاملة بواسطة الحوار، ومن ذلك على سبيل المثال القصة التي جاءت بعنوان «خامس ب»، فهذه القصة ليست سوى مكالمة هاتفية بين رجل وامرأة لا تعرف من ملامح شخصيتيهما سوى ما يقدمه لنا الحوار، بل أننا لا نعرف على وجه الدقة اسم بطل القصة، أو حتى مهنته. ذلك أن الكاتب مزج بين ما هو جاد وساخِر بين ما يريد البطل حقيقة وبين ما لا يريد، فحين يخبرنا أن اسمه «صبيب» لا ندري حقيقة هذا الاسم من عدمه.

ولعل ادراك صاحب «شرفة أرملة» لهيمنة الحوار على عناصر السرد الأخرى في هذه المجموعة، قد دفعه إلى محاولة تبرير هذه الهيمنة في إحدى قصص المجموعة وعنوانها «علاقة ماء»، حيث يقول بطل القصة: «إن ما يجري بيننا من حديث يجب أن يكون على شكل حوار» (ص ٦٩)، ويضيف في موقع آخر: «لا تقولين إن الحوار يضعف القصة» (ص ٧٠).

ومما يلاحظه قارئ هذه المجموعة القصصية أن أغلب شخصياتها إمّا شخصيات مثقفة، أو تسعى لأن تكون محسوبة على الوسط الثقافي، ويهض هذه الشخصيات يسمى أن يكون كاتباً لكي توصله الكتابة بمن يحب، خاصة إذا كانت من وجهة كاتبية معروفة وهو كاتب مخفون وذلك ما نجده

في القصة التي جاءت بعنوان (كان)، فهذه قصة يسمى بطلها إلى أن يقيم علاقة مع كاتبة مشهورة تملك داراً للنشر، وترفض الاستجابة له، كما تمتدح من لقاله، وإذا كان مثل هذا اللقاء قد حدث في نهاية القصة، فإن بدايتها كانت على هذا النحو: «كان يحلم أن ينشر ما يكتب في أية صحيفة أو مجلة أو ملحق ثقافي» (ص ٩٧)، ثم تطأعتنا القصة بما يلي: «كان يحلم أن ينشر ليلت نظرها، فهو مغرور جداً بقلمه وهي كاتبة معروفة» (ص ٩٧). هكذا تصبح الكتابة بنظر بطل القصة وسيلة لا غاية.

ومن القضايا التي نلاحظها في «شرفة أرملة» سعي القاص لأن يثبت رؤاه النقدية في ثنايا مجموعته القصصية، ولعل في إشارتنا السابقة إلى الحوار مثلاً حياً على ذلك. ومن الأمثلة الأخرى ما نجده في القصة السابقة، حيث يقول البطل: «لطيفتشت لقد أنعم ضمناً أن تبدأ القصة بـ (كان)، ولكنني أحب كان وأخواتها، وأحبها أكثر من أخواتها، لأنها فعل ماض ناقص، وبالقاص أي أنه لا يدل على زمن. لا علينا» (ص ٩٧).

وتتعمق مسألة الشخصية المثقفة في «شرفة أرملة» في القصة التي حملت عنوان المجموعة، ففي هذه القصة نجد مثقفاً يتزوج من طبيبة. وحين يحدث الخلاف بينهما نجده يقول لها: «أولم تقول في بداية تعارفنا بأنني مثقف وأنت لم أحمل شهادة جامعية» (ص ١٠٧). ولعل حساسية هذا المثقف هي ما دفعته للانتحار في نهاية القصة، بعد أن وجد أن حياته مع هذه الزوجة باتت صعبة ولا تحلق على الرغم من أن القصة لا تقدم لنا أسباباً موضوعية لهذه النهاية المأساوية، وذلك الخلاف العميق جداً.



«شرفة أرملة»

لـ «جمال القيسي»

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ويعد من وزارة الثقافة الأردنية، صدرت مجموعة قصصية جديدة بعنوان «شرفة أرملة» للقاص جمال القيسي.

تقع «شرفة أرملة» في مائة واثنين وثلاثين صفحة، وتضم ثماني عشرة قصة، منها: الأستاذ معروف، قاص من كوكب آخر، المشهد، الدعوة، الانتخابات، مقبرة لا تلفها الوحشة، حكمة العاصف، وغيرها.

وقد صدر للقيسي قبل هذه المجموعة كتاب نصوص بعنوان «أحوال القلب» ومجموعتان قصصيتان

بصوت رقيق بهمس طروب
فرجت أجوس بذنيا الخيال
أفتش عن صارات القلوب
أحملك في مثليتك بشوق
أسأل نورهما عن درويش
وكنت صرفت السنين الطوال
أنادي هواك وما من مجيب
لك الشعر بحث ومنك المثلثات
وعدت إليك بهم مشيبي

ومن الواضح في هذه القصيدة أن الشاعر يستذكر علاقة عاطفية مع امرأة بعد أن تقدم بهما العمر، ذلك أن حبيها ظل قابعا في قلبه، على الرغم من أنه أكثر وفاء لهذا الحب منها، صرفتك الشفوة في صباي
وصنت هواك الذي لا يصون
وإذا ما انتقلنا إلى القصائد التي الخنت الشكل الفني الحديث، فإننا نجد الشاعر ينكر في الثنتين من هذه القصائد القصة التي أوحى له بكل منهما، ففي قصيدة بعنوان «على الشاطئ» يطالعنا الشاعر بالمقدمة التالية:

ذكرى ليلة على شاطئ البحر الأحمر، راقبنا فيها الموج يتحطم على الصخور فيرجع إلى الأصمق ذليلاً ليعود مرة أخرى فيجمع فوته وعصفوانه، ودلما ينتصر البحر لأنه لا يستسلم.. ومن هذه القصيدة:

أتذكر موجة البحر؟
أتذكر رفصة الأمواج فوق الرمل والصخر؟
وجلسة ليلة ما فارقت هكري؟
تظل .. تظل قمة نشوة العمر.
أتذكرها...؟

وصوتك وألح النغمات متشاب
فتهتز النجوم له..

والقصيدة الثانية التي يذكر الشاعر قصتها جاءت بعنوان «أهجم يا ولدي» وهذه القصة - كما يرويها الشاعر - هي: «دخلت الحرب العالمية الثانية أصبح الجندي (الوفا) في عداد المفقودين، ولم يظهر له أثر حتى بعد انتهاء الحرب، ولم تعرف أمه عن مصيره شيئا إلى أن شاهدت ذات يوم فيلما عن الحرب فيه لقطات وثائقية، وكانت المفاجأة حين ظهر ابنها يهجم على دبابه حاملا قنبلة بيده، فصرخت تحته على المني فلما رآته يفجر الدبابه وينفجر معها.. وتخبرنا القصيدة بأن مثل هذا الصمود الأسطوري كان سببا في تحطيم الأسطورة النازية.

ومن المسائل الفنية في ديوان «الصمت والرؤيا» أننا نجد القصيدة الأولى فيه، والتي جاءت بعنوان «روح الشاعر قريبة في إيقاعها وموسيقاها من الخوضعات الأدلسية، وفي هذه القصيدة يقول الشاعر:

وسألتني يا زهرة
تتمو بوعي مشاعري
عما يطوف بمقلتي
ويستوح خواطري
عن نظرة ترتد
ظلمات الزمان الغابر
عن رعدة الآلام في
دمع يغلف ناظري
كم من سؤال حائى...؟

وسألتني لم في المالني دمع الآمي انتشر
لم لا أداعب وبة لم لا أمش مع الزهر
جملة القول: إن ديوان «الصمت والرؤيا» للشاعر سلطان القسوس فيه من المسائل والقضايا الفنية ما يستحق دراسة علمية أو بحثا رصينا.



«الصمت والرؤيا»

لـ الدكتور «سلطان القسوس»

من دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠١٧ صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان «الصمت والرؤيا» للكاتب سلطان القسوس.

تقع المجموعة في الثنتين وتسعين صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصيدة، منها: روح الشاعر، أغنية إلى الخلة الخضراء، الحياتلات الشقية، بطاقة إلى منافقة، حجاب السنين، تاجر الأفيون، ملح الأرض، الصمت أبلغ ما يقال.. وغيرها.

تراجعت قصائد «الصمت والرؤيا» بين التقليدية والحداثة، ذلك أن ثمة قصائد عمودية، هي أقرب في لغتها وأسلوبها إلى النافقة الشعرية الكلاسيكية، وثمة قصائد اتخذت أبعاداً درامية وأساليب فنية معاصرة.

ومن القصائد ذات الشكل التقليدي قصيدة بعنوان «كبرنا حقول»، وهي قصيدة ذات إيقاع موسيقي سلس ومحبب إلى النفس، وفيها يقول الشاعر:

وقلت بعقوبة يا «حبيب»

موضوع هذه الرواية هو التحولات السياسية والاجتماعية التي أصابت دولة عربية يسميها الروائي بالاسم وهي اليمن خلال العقدين الماضيين.

وتأكيداً لهذه الحقيقة نقرأ في الصفحات الأولى من الرواية ما يلي:

«لم يجد ما يدفعه إلى إعلان موقفه من الوحدة اليمنية كعدو شخصي سامع بشكل كبير في تدمير طموحه، لكن تلك كانت قناعته على كل حال.

كان يرغب في العيش في وعودة الجبال، أو ينتقل بصعوبة وحذر شديد عبر الممرات المعتمدة في المدن الصغيرة، وفي دهاليز السرية، ومن خلال مرواغة بالأنقاب والأسماء الحركية، لا الحياة الواضحة والصريحة» (ص:٩).

وإذا كانت الفقرة السابقة تكشف لنا شيئاً من مضمون هذه الرواية، فإن المسائل والقضايا الفنية فيها كثيرة ومتعددة الوجوه والجوانب، ولعل اللغة تقف على رأس هذه القضايا.

ذلك أن اللغة في هذه الرواية فصحية، وقد حافظت على فصاحتها سواء أكان ذلك بالسرد أم بالحوار، وعلى الرغم من ذلك فإن الروائي لم يتردد في إدارة بعض الحوارات أو طرح الأسئلة باللغة الانجليزية. ومن ذلك: «وسألها: What do you want to eat» (ص:٤٨) بل إننا نجد أحياناً كلمات انجليزية مكتوبة بالعربية، ومن ذلك: «هي البرنيا، تايم رأوا كاترين مقبلة عليهم، برفقتها سائيا، كانت تبدو شاردة. اقتربت من طاولتهم في الكافيتريا...» (ص:٤٩).

إن البطل هنا ليس سوى انعكاس داخلي لما يجري في الخارج أو القضاء العربي من هستيريا وفوبيا واضطراب، وعدم وضوح في الرؤيا والموقف، وجهل في التعامل مع الذات والأخرى، ومثل هذا الانعكاس يجده القارئ مبعوثاً في ثنايا الرواية وسطورها: «ومع ذلك شغل الأمر وكاد يدفعه بشكل قوي إلى التصديق أنه يتزلق فعلياً إلى عالم مجهول، لا سبيل إلى التكهّن بهوية محددة له... ما الذي بقي؟ المشي عارياً، أو حافي القدمين» (ص:١٠٣).

وإذا كانت القضايا الفنية الأخرى من زمان ومكان وتقنيات سرد بحاجة إلى وقفة أطول من هذه، فإننا نود البقاء قليلاً مع المضمون، ذلك أن بطل هذه الرواية حريص على إقناعنا بأنه إنسان تقديمي: «هو يدرك أن الجنس بالنسبة إليه، ليس مجهوداً جسدياً يمارسه، بقدر ما هو تخيل وعملية تتم في الذهن أكثر منها تحقيقاً في الواقع. يلذه أن يخترع نساء من كل قارات العالم، في أعمار مختلفة، ولهن أجساد تكبر وتتغير وتتمن وتنسكب وتتوتر وتحف وتشتد وتقرهل...» (ص:١٠٤).

هكذا ينتمي بطل هذه الرواية - على الرغم من تقديميته - إلى عالم الخيال أكثر من انتمائه إلى الواقع، أو لعل الهزائم الخارجية المتوالية، تسببت بهزائم داخلية شبيهة، فكل شيء ممكن في واقع غير ممكن التصديق.

جملة القول: إن رواية «قهوة أمريكية» للناقص والروائي أحمد زين فيها من المسائل الفنية والمضمونية ما يستحق أكثر من قراءة نقدية، ولعلها رواية تؤشر على معاناة جيل ووطن وأمة.



«قهوة أمريكية»

لـ «أحمد زين»

عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، وضمن منشورات المركز لعام ٢٠٠٧، صدرت رواية جديدة بعنوان «قهوة أمريكية» للناقص والروائي أحمد زين. تقع الرواية في مائة وستين صفحة، وتضم ستة وعشرين فصلاً، دون أن تحمل فصول الرواية عناوين خاصة بكل فصل، حيث جاءت هذه الفصول على شكل أرقام متسلسلة من (١) إلى (٢٦).

وهذا العمل الأدبي هو الرابع لصاحبه، فقد صدر للمؤلف قبل ذلك مجموعة قصصية بعنوان «أسلاك تصطبغ» وكتاب «نصوص بعنوان «كمن يهش فللاً» ورواية بعنوان «تصبح وضع».

لا يخفى صاحب «قهوة أمريكية» موضوعه، ذلك أن

* كاتب وأكاديمي أردني



المركز والهامش

بعد أن تحطمت الحواجز بين الحدود عبر الانترنت والفضائيات، وغابت مفاهيم المركز والهامش في التعاطي مع أشكال الحياة والحضارة والثقافة، لم يعد أمام المنطقة العربية أي ذريعة للمكوث في بوتقة المركز والهامش والتقوقع على ذاتها، ولم يعد أمام سياسيينا وفهائنا ومفكرينا المتمترسين وراء أسوار الوصاية على عقولنا، أي ذريعة لتجريم افتتاحنا على العالم، والتخاب ما يثري حياتنا وينوعه، ويعيد تشكيله، ويخلصنا من آثار الإرث الاستعماري الذي ما زال يشل وعينا، ويقسم ظهرنا، ويرد تخلفنا إلى معطيات ماضينا التاريخي ونثالجه، وكأن تاريخ المستعمرين الذين حكموا من أسواق النخاسة ومصانع الموت، هو التاريخ المشرف للحضارة البشرية.

صحيح أن المنتجات الحضارية، خاصة الثقافية منها، تحمل في جيناتها هيمنة المنتج نفسه، وقوته الفاعلة في العالم، سواء كانت سياسية أو عسكرية أو اقتصادية، لكن قدرة العقل البشري على ابتكار وسائل تنقي هذه المنتجات مما يتسلل منها إلى وعينا، ليست بعيدة عن التحقق، ولعل تجارب بعض الدول التي حققت مركزيتها مؤخرًا، بعد أن كانت تقبع في الهامش، وما انجزته في الفصل بين ما تريد من منتجات الثقافة العالمية وما لا تريده، تعلمنا أن لدعي دورنا في الحضارة البشرية لننتخلص من زوئانا، ولنصبح منتجين للثقافة.

إن مساحة الوسائط العربية التي تبادر إلى التفاعل مع هذا الجانب، قليلة جدًا، فحجم مشاركتنا العالمية في شبكة الانترنت ومنتجاتها ومبتكراتها، ومساحة تغطيتها الفضائية من قنوات اتصال وتلفزة وإذاعة وغيرها، لم تدخلنا بعد في خضم الإنتاج الثقافي العالمي، كما أن غيابنا عن النشر الورقي من صحف وكتب ومطبوعات، وقلة حجم إنتاجنا المرئي في السينما والتلفزيون، كلها تزيحنا عن تحقيق خطوة باتجاه المركز، لنصبح من المشاركين الحيويين في إنتاج الثقافة العالمية.

لقد رست المعطيات الحضارية الثقافية على البلدان الأقدر على إنتاج الثقافة وترويجها بحكم ثرائها الاقتصادي وقوتها العسكرية والسياسية، وأصبحت الثقافة العربية بخدر وتتمل، ولم تعد قادرة على السير قدما، نحو التشارك في الإنتاج الثقافي العالمي، أو تشكيل بقعة مؤثرة في قسماته، يمكن أن يقال أنها من إنتاج العرب، ذلك لأننا لا نمتلك المبادرة التي تدفعنا إلى الانخراط في هذا الإنتاج، لنضعنا وعجزنا السياسي، ولهواننا العسكري وتردي اقتصادنا التي تنهشها الظلمة الفساد الحكومي والاستمارات البنية في قطاعات لا ديمومة لها.

وإذ تقبع في الهامش.. في أقصى الهامش، ولا تتورع عن الادعاء بأننا قادرين على تجاوز هذا القبيح، فلإننا حتى اللحظة . ونحن ندفع باتجاه مشاريع تنمية ثقافية دفعا، من بعض البؤر الفاعلة في إنتاج ثقافة العالم، لم نحقق أي تقدم ينكر في تجاوز قنات الترددي، بل على العكس ما زلنا نراوح في مكاننا.

إلا ما العنى من تراجع دور المطبوعات العربية، والدفع باتجاه إيقافها، وصناعة تعثرها بدل أن يتم وضع خطط استراتيجية لتثمينها والنهوض بها؟ ولولا بضعة مطبوعات تروج لهذا النظام أو ذاك، لما رأينا مطبوعة عربية تستمر في الصدور أكثر من بضعة أشهر، وعلى مستوى الأعمال التلفزيونية والسينمائية، فقد تراجعت حصتنا العالمية الى أكثر من النصف مما كانت عليه في القرن العشرين.

وحتى لا أبنو داعيا للتشاؤم، فإن هذا الترددي يمكن تجاوزه، ولا أقول هذا من باب تسهيل المهمة بل من باب الأمل الذي نموت ونحيا به، لأننا على حد تعبير سعد الله ودوس محكومون بالأمل، بل وقد حقق تفوقا كما حققه ماضينا الحضاري، حين كانت اللغة العربية لغة المثقفين في أوريا أيام الأندلس الزاهرة، اللغة التي تحضن وعينا وثقافتنا وتبرع من خلاصة روحنا الانسانية، هذه التي تتعرض اليوم للضوء حتى لدى أبناء جلدتها.



